P 2390-2

twórczość

LIPIEC 1960

XVI

an Kołoniecki · Jan
or Sztaudynger · Herman
ch · André Gide · Mi-
Głowiński · Witold
palewik · Jan Prokop

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT AVAILABLE:

no. 8, 12 1960

twórczość

LIPIEC 1960 ROK

7

twórczość

ROK XVI LIPIEC 1960 NR 7

SPIS TREŚCI

Roman Kołoniecki
POMIESZANIE ZMYSŁÓW
str. 5

Tadeusz Sowicki
MENDELSSOHN UMARŁ
str. 8

Jan Izydor Sztaudynger
FALA POBOŻNA NAD PILICĄ UWERTURA GDYBYM WYKONAŁ
str. 28

Herman Broch
Z PODMUCHEM WIATRU
(przełożyła *Wanda Jedlicka*)
str. 32

Tadeusz Nowak
PIECZENIE ZIEMNIAKÓW WIERZBY UCIECZKA VAN GOGH
* * * (PRZYJACIELE ROZNIESIENI...)
str. 41

André Gide
O CHOPINIE
(przełożyła *Anna Iwaszkiewiczowa*)
str. 44

Czesław Kuriata
WEJŚCIE W NOC PODRÓŻ DO CIEBIE ŚWIATŁA WODOSPAD POD POWIEKAMI
W ŚWIĄTYNI PO ŁOKCIE
str. 56

Michał Głowiński
POEZJA, CZYLI SZTUKA MYŚLENIA
str. 59

Witold Chwalewik
NIEZNANE POLSKIE ŹRÓDŁO „HAMLETA"
str. 68

Jan Prokop
OSIP MANDELSZTAM ALBO DIALOGI Z BOŻKIEM HISTORII
str. 81

Wojciech Natanson
KSIĄŻĘ POETÓW
str. 88

K s i ą ż k a m i e s i ą c a
Andrzej Kijowski
ORZESZKOWA JAKO KRYTYK
str. 93

Wśród książek

W TONACJI FRANCISZKAŃSKIEJ — *Michał Głowiński*
str. 98

NOWE POEZJE STANISŁAWA PIĘTAKA — *Stanisław Czernik*
str. 100

OŻÓG — SIELANKOPISARZ — *Tadeusz Nowak*
str. 104

POEZJA ORGANICZNA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 107

W POSZUKIWANIU RYGORÓW — *Jacek Trznadel*
str. 111

RZECZYWISTOŚĆ IWASZKIEWICZA — *Henryk Bereza*
str. 114

WYOBRAŹNIA W ROLI KALEJDOSKOPU — *Włodzimierz Maciąg*
str. 117

OKUPACYJNE NIEBEZPIECZEŃSTWA — *Tomasz Łubieński*
str. 120

PORTRET BITWY Z PROFILU — *Jan Wyka*
str. 121

„CZASY I LUDZIE" — *Eustachy Czekalski*
str. 123

O PAMIĘTNIKU FERDYNANDA HOESICKA — *Wacław Zawadzki*
str. 125

GŁOSY SZLACHECKIEGO BREWIARZA — *Jerzy Jedlicki*
str. 128

DRAMAT WARSZAWSKICH „OGRODKÓW" — *Wojciech Natanson*
str. 132

Na widnokręgu

PRASKIE JARO — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 136

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 137

O PRZEOBRAŻENIU CZŁOWIEKA — *Leszek Elektorowicz*
str. 140

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 145

Noty

str. 159

Korespondencja

str. 169

Książki nadesłane

str. 170

REDAKTOR NACZELNY

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Roman Kołoniecki

POMIESZANIE ZMYSŁÓW

La définition du Beau est facile:
il est ce qui désespère.
(Valéry)

Chyba żyję
Bo drzewa odfruwają wstecz
Jak kolumny łuków triumfalnych wymiatane w przeszłość
Chyba żyję
Bo rzeka mnie wyprzedza sycząc jak sto żmij
I może jestem nawet matrycą klucza
Którego kształtem samym nakręcone są zegary galaktyk
Na pewno mam ciało (dzierżawione)
Obszar odjęty władztwu dziewiczej przestrzeni
Trwający w architekturze tym zwierciadle pieszczot
Dzielony dodawany mnożony jak liczba
Z fal czy z cząstek z faląstek materii? energii?
Monokryształ w próżni pięciu zmysłów

Oczy słyszą porywiste narodziny iskier
I salamandry w fiołkowym balecie płomieni
Uszy łowią kadencje miodów piołunów lubczyków
Gruczoły wdychają zawiesistą limfę pejzaży
Węch lubuje się w szorstkich fermatach nudy
I w muskularnych akordach sytości
Skóra widzi oszronione bukiety trucizn
Liczy kalorie modlitw przed każdym przaśnym zaśnięciem
Brzuścami dalekowzrocznych palców
Obejmuje mięsożerne kwiaty przemijania
Najpierw muskając je z lekka

Tak oto uczę się gramatyki piękna
Czasu przyszłego smoków
Stopniowania aniołów
Liczby pojedynczej własnej samotności

Ileż światłocieni zawiera
To kategorycznie milczące dotknięcie
Zagubione w złotopłowym runie przemijania
Między jedną a drugą figurą tańca
W tym małym jakże małym światku
Co rzednie i rozszerza się sam z siebie
Tak samo jak wszechświat
Od koszuli rozpiętej na piersi kochanka
Aż do żółtości do samej żółci księżyca
Ściekającej w cysterny moich skalistych nocy
W wyrwy po rozłączonych przemocą spojrzeniach

To dotknięcie uwiądu upływu ucieczki
Umierania w każdym okruchu czasu
Na rozdrożu przywidzeń i przewidywań
Na pograniczu drzemek olśnień i zawrotów głowy
Jest jak puch spod skrzydła kolibra
Jak płatek świeżej orchidei
Jak gest wiatru
Jak westchnienie najdalszych gwiazdozbiorów
Jak bezimienny znak wezwania
Złożony w myśli na wątłym ramieniu
I dlatego tak boli
Ujrzane dosłyszane skosztowane
Wywęszone w ogrodach śmietnikach i zawiejach

O niechby było jak rękawiczka losu
Rzucona jawnie w twarz
Niechby było jak cios gołej pięści
Jak pieczęć do fabrykacji stygmatów
Jak ćwiek do krzyżowania
Byłoby lżej

Tak oto uczę się gramatyki piękna
Orzeczeń trafu przydawek cierpienia
Podmiotu zaryglowanych niebios

Jest błoga litościwa harmonia
W tej uncji śmierci na wadze usidlonych powiek
W tym kwancie głębinowego czucia głodu
Wśród usłużnych eunuchów-zmysłów
Nieomylnych jak prawo ciążenia
I kojących jak kłamstwo

Ale i tak potem trzeba
Wychylić kieliszek przewrotnie dozowanej trwogi
Co przechowuje cały aromat życia
By wniknął w serce razem z ostatnim oddechem

W pożegnalnym spojrzeniu alfabet obłędu
Cień obłoku jak pocałunek na stygnących wargach
Przez bursztynową szybę w masywnym wieku trumny
Przesącza się naraz wszystko co nie jest już kolorem
Ani zapachem który tropi
Ani muzyką w zasadzce
Ani nawet gąbką octową tęsknoty czy żalu

Tak oto uczę się gramatyki piękna

Roman Kołoniecki

Tadeusz Sowicki

MENDELSSOHN UMARŁ

Marcina poznałem bliżej tego wieczoru, gdy z „komiwojażerem życia z dłużonego", Kolą Subbotinem, wyrwaliśmy się z kuchni okrętowej po zajęcia służbowych przy pieczeniu paruset porcji rzymskiej pieczeni. Kola właśn wycierał zatłuszczone dłonie o szorty i głęboko wciągał morskie powietrz którego pełna była o tej porze zatoka Mersyny u brzegów azjatyckiej Turc

Na pokładzie „Warszawy", poczciwej, starej krypy, która pływała z Me syny do Haify z ładunkiem polskiego towaru przeznaczonego w „kamasz formującej się w Palestynie armii, odbywała się właśnie lekcja hymnu br tyjskiego. Pokład był zatłoczony żołnierzami w tropikalnych mundurac oświetlonymi jaskrawą lampą. Na żelaznej ścianie obudowy statku Marc wypisał kredą okrągło i czytelnie: „Good save the King", i powtarzał z pr widłowym akcentem to nabożne życzenie.

W głosie jego wyczuwało się jakiś obcy akcent, rozpoznany potem ja węgierski, wyraźny i w rozmowie deformujący zabawnie język polski.

Stał wobec tłumu żołnierzy, trochę jak ksiądz przed ołtarzem, trochę j konferansjer przed kurtyną w kabarecie.

Zwabieni interesującą imprezą, przystanęliśmy bliżej. Marcin, przebra w „szorty mundurowe", o których mówiło się patrząc na nie: syn w wojsk a ojciec w harcerstwie — nie zwracał uwagi na miarowe kołysanie się statk i siedzącą w wylocie iluminatora podskubaną mewę. Stał w lekkim rozkrok z twarzą ufną i poważną.

Na statku byliśmy otoczeni zakazami. Tego i tego nie wolno. Do mes wejść nie wolno, bo tam grają w karty oficerowie (a to jest grubo wyżs wtajemniczenie niż nas, podchorążych) i ciemno od tytoniowego dymu. Jak nieefektowna „cyprianka", uchodźczyni płynąca na wyspę Cypr, wydus z pianina walca *François* przebierając małymi palcami po okaleczałej kl wiaturze. Palić w kabinie nie wolno i patrzyć na morze nie wolno, bo z k lei przyglądają się człowiekowi jak małpie. Pasażerom wolno tylko rzyg na zawietrzną, i to w czasie podróży i na pełnym morzu.

Niebawem lekcja się skończyła, zgasła nagle wyłączona lampa i gdy n pokładem zamknęła się noc, zdobna ognikami papierosów w dole i gwiazd mi w górze, na statku rozpoczęły się prapolskie misteria. Uniosły się w azj tyckie niebo pieśni: *Czerwony pas* i *Hej, tam pod lasem,* śpiewane na głos

Kola, leżąc z twarzą podaną niebu, cierpiał. Cierpiałem i ja, nie mogąc uciec pod pokład, w skwar i zaduch głębokich luków.

Marcin podszedł odpalić papierosa. Podając ogień, zauważyłem dystynkcje podchorążego.

— Siadaj pan, panie podchorąży, posłuchamy pieśni *Czerwony pas*, pieśni boleściwej i pokrzepiającej — zaprosił go uprzejmie Kola.

— Mendelssohn, Marcin Mendelssohn — przedstawił się.

Morze było czarne, tylko w olinowaniu statku szamotał się uwikłany księżyc, zdający się ostrością swego kształtu przecinać stalowe liny statku.

Od tej chwili datowała się nasza wzajemna przyjaźń. Mieliśmy już za sobą wrześniową kampanię, węgierskie obozy i jugosłowiańskie ucieczki. Otwierała się przed nami przyszłość, której barw nie można było odgadnąć. Wspólne rozmowy, zaczęte na statku, doznały przerwy już w Haifie, gdzie rozdzielono nas do różnych obozów. Kola — inżynier, Marcin — student anglistyki, i ja ruszyliśmy z nijakim bagażem przerzucanych jak tobołki na dworcu żołnierzy w drogę po Afryce. W ciągu paru lat spotykaliśmy się w różnych okolicznościach. W tobruckich bunkrach, aleksandryjskich knajpach i apenińskich miasteczkach. W 44-tym Kola, po burzliwym życiu w artylerii przeciwlotniczej i awansach, zabił się w Cortinie na nartach — ale to już inna, „kiplingowska" historia, a Marcin odzywał się „na drucie" posterunku dowodzenia sąsiedniego dywizjonu, gdy centrala „Nikodem" łączyła z centralą „Tadeusz". Były to bowiem kryptonimy używane przez nas w maju 44-tego roku w bitwie o klasztor Monte Cassino.

Zanim do tego doszło, do rozmów przy akompaniamencie dudnienia artylerii (a rozmowy te nie miały charakteru towarzyskiego), w czasie których mieszano kryptonimy z przekleństwami — przeżyliśmy wiosnę w Massario Tiberto. Ten niewielki folwark włoski był terenem przygotowań do bitwy, która wplątała w kryptonim nazwisko Marcina. Kwitły pierwsze drzewa i wiosna w zamieci białej tarniny rozsadzała zmarzniętą ziemię, która parowała jak kocioł. Nocą zrywał się wiatr od Apenin i bił hałaśliwie w szyby. Na łączkach stały rozbebeszone działa, kręcili się przy nich usmarowani kanonierzy. Puszkarze sprawdzali mechanizmy, robili pomiary luf.

Szykowało się coś poważnego i gdy przyszły rozkazy, by zająć odcinek pod Cassino, dowódca pułku, Trzpień, chodząc po dywizjonach, bił się wierzbową witką po portkach i głośno perorował: „Tak, moi panowie, jedziemy nadstawić tyłek pod kij, pod kij, panie, czyli pod kij.

Rozpoznanie pozycji mówiło o ciężkim terenie i bardzo silnym ogniu.

Noc dojazdu na stanowiska miała dantejskie hasło: *„Lasciate ogni speranza* — wstępujący, pozbądźcie się nadziei". Pod Venafro droga była zatłoczona pojazdami. Motocykle dymiły spalinami a sceneria, o której kierowca wozu mówił: parszywa — była raczej teatralna. Drzewa odarte z liści, tabliczki z napisami: *mines* — miny — i w ciemnościach widma regulatorów ruchu w białych rękawiczkach, alianckich eM-Pi, nakrytych hełmami małymi jak marynowane grzybki.

Było niemal zupełnie jasno, gdy samochód rozpoznania minął ostatni horyzont i z rejonu roztrzaskanego doszczętnie Cervaro wyłonił się z mgły porannej i oparów nieustannie palonych dymnych świec w dolinie rzeki Liri — Klasztor. Stał na podobieństwo szklanej góry zwalonej w gruz. W po-

wietrzu była złowroga cisza, tylko z lewej strony, gdzie wznosiła się góra Trocchio, pukały jakieś pojedyncze działa.

1415 lat temu, gdy historia Polski jeszcze nie istniała na papierze, przybył na górę Monte Cassino, wznoszącą się 519 metrów nad poziom pięknego morza, niejaki święty Benedykt wraz z towarzyszami.

W tych czasach chodziło się na piechotę i to najbardziej jątrzyło mego kierowcę.

— Łaził pewnie boso, w habicie, wlazł na górę, po to, żebym ja tu dzisiaj piłował pierwszym biegiem taki wóz i snajperom niemieckim na muszkę lazł. Dostaniemy tu wycisk jak jasny gwint... raz, dwa... i adie fruziu do Bozi. Jak sobie wspomnę, że tam, w Polsce, została żona i dwoje dzieci i że pod Niemcem te dzieci kieliszka wódki do ust nie mają, to mnie się ciemno robi przed oczami i muszę się napić.

Wyciągał spod siedzenia rurkę połączoną z pełną bańką wina, pociągał i wytrzeszczając oczy dodawał gazu, zły, z czerwoną kropelką trunku na brodzie.

Tenże święty Benedykt zastał na górze Cassino świątynię Apollina i otaczający ją gaj oliwny poświęcony bogini Venus. Tego oczywiście zakonnik nie mógł ścierpieć, zburzył świątynię, a na jej miejscu wybudował kościół pod wezwaniem Jana Chrzciciela. W ten prosty sposób Cassino stało się najstarszą siedzibą benedyktynów.

W ciągu wieków klasztor przechodził okresy świetności i upadku. Napadali nań Saraceni i Longobardowie, łupiąc bezlitośnie wszystkie skarby. W 1349 roku trzęsienie ziemi zamieniło Klasztor w kupę gruzów, ale benedyktyni z zakonu wytrwałych i upartych mnichów powracali i budowali od początku opactwo. Bazylika, która teraz stała się fortecą niemiecką i najtęższym punktem oporu w linii Gustawa, pochodziła z XVII wieku.

Najdawniejszy fragment budowli, teraz zarysowujący się na tle surowego nieba jako potrzaskana szubienica i ruina, był ongiś rzymską wieżą, w której według kronik mieszkał święty Benedykt.

Dopiero po bitwie ujrzeli zwycięzcy, co stało się z biblioteką o stu tysiącach tomów, gdy z gruzów wyciągali oprawne w skórę i zamykane złoconymi zamkami tomy, popalone pergaminy i zhańbione niemieckim zadkiem karty trzysto- i pięćsetletnich dzieł. Oczy zwycięzców ujrzały sienniki szyte z ornatów, kościelne kielichy zamienione w nocniki, koronkowe kapy oddane na maskowanie stanowisk i rzadkie freski na ścianach posmarowane napisami „*Gott strafe England*" albo „*scheiss ist scheiss*" oraz patetycznym i nader patriotycznym: „*Wir sind nicht Hurenvolk — wir sind aber Herrenvolk*".

Z Monte Cassino wyszło wielu papieży, uczonych i pisarzy. Tutaj pisał swą kronikę Longobardów Paweł Diakon, przy końcu VIII wieku, tutaj mnich Alberyk w XII wieku spisał swoje wizje życia pozagrobowego, które podobno inspirowały Dantego do napisania *Boskiej komedii*.

Z Monte Cassino w XX wieku wyszła syta morda faszyzmu, urżnięta sukcesami paroletnich podbojów, uzbrojona w nowoczesną broń, mając za bazę niemal zupełnie zburzony klasztor, bo w całości zachowała się jedynie wschodnia część murów do wysokości drugiego piętra, mocniejsza niż beton, z metrowej grubości murami.

Stanowiska ogniowe dywizjonu wyznaczone były w niewielkim, dobrze zadrzewionym jarze u stóp wioski San Michele. Wozy toczyły się wolno po wy-

boistej drodze, zdobionej z obu stron girlandami kabli telefonicznych rozmaitych barw i grubości. Kładli tu swoją łączność Amerykanie, Anglicy, Francuzi, Hindusi i Kanadyjczycy. Gdy wynosili się, zostawiali wszystkie linie. Nie warto było zwijać. Wojna nie liczyła się z kosztami.

Czekając na zwiadowcę z pułku pomiarowego, znalazłem w gęstej trawie zapomniany grób. Niewielki drewniany krzyż, wbity w starannie usypany kopczyk ziemi. Na kopczyku złożony hełm, pokryty rdzą, i wypalony na krzyżu napis: „Tu leży rifles Sung z Dywizji Hinduskiej — zabity w akcji". *„Killed in action"* — brzmiało to po angielsku. Prawda, że ładnie?

W rozwalonym czerepie Klasztoru siedzieli Niemcy i to niezwyczajni.

Ignac Kropka, kancelista i zwiadowca w jednej osobie, o posturze ołowianego żołnierzyka, chuderlawy, o konopiastej czuprynie, pouczał telefonistę:

— Każdy Germaniec, a jak Italiańcy mówią, *Tedesko*, dostaje Eiserne Kreuz za to tylko, że w Klasztorze tydzień wytrzymuje. Mają nas jak na patelni. Same młodziaki ze szmajserami, uważasz, niejakiego Goeringa „zielone diabły", co ty na to?

Telefonista ze słuchawkami na uszach, zabawny jak pyzaty diabełek, odgryzł się:

— Chyba ci to sam Kalapaty z tajnej skrzyni do wiadomości podał, bo ja słyszałem, że tam półtora Niemca na krzyż, tyle że minami obłożeni w wianuszek — no ale Kalapaty, jak wiadomo, oficer, a także wiadomo, że „oficer mówi, oficer wie", tu już ci wierzę na słowo. Odczep się łaskawie i kropka.

— Gdzie się ruszysz, to makaroniarze mają swoje „sanmikele" — wykładał szef łączności, plutonowy Filipek, góral z Tymbarku.

Niezawodny, pracowity, uparty i twardy, którego pamiętałem jeszcze z węgierskiego internowania. Tak silny, że po menażce grzanego wina rozbierał prycze na drzazgi i w napadzie pijackiej pokory, po rozwaleniu łóżek, wbijał gwoździe w deskę gołą pięścią.

Kładł ze swoimi ludźmi kilometry kabla i w pierwszą noc rozbłyskaną wybuchami, wyszywaną paciorkami świetlnych pocisków marzył głośno:

— Jak wrócę po wojnie, zostanę wójtem w Tymbarku. W każdej chałupie założę telefon, a u mnie będzie centrala. To będzie życie. Zakręcę korbką, zadzwonię do którego: co tam u was nowego, dobrze mnie słychać? I wszystko na kryptonimy. Żaden Walek czy Wojtek, tylko ponazywam ich, jak tu — Olga cztery albo Nikodem dwa. Olga cztery, krowa wam się ocieliła? A oni do mnie: panie wójcie, dajcie karczmę na drut, bo sobie chcę piwo zamówić, a potem...

Dalsze marzenia przerywał zwykle brzęczyk i wezwanie:

— Plutonowy Filipek do pana kapitana.

Posterunek dowodzenia założony w murowanym domku, który tkwił w krajobrazie zaczadzonym wojną, był widoczny dla załogi Klasztoru.

Przed domkiem stanął mur wybudowany z worków napełnionych sypką ziemią, wysoki na wzrost człowieka, a zawieszony na gołej futrynie koc wystarczał do zaciemniania na noc. Stół zawalony mapami, dwa stoliki topograficzne, telefony, radiostacje, polowe łóżko, to całe urządzenie izby.

Domek miał zwalone piętro, a cały mógłby się zawalić do reszty tylko od celnego pocisku albo volltreffera, który wpadnie w okienko tak małe, że człowiek z trudem mógłby się przez nie przecisnąć.

Przed domkiem małe podwórko, nie więcej jak trzy metry szerokości, ukryte za siatką maskowniczą zawieszoną na drutach jak kurtyna. Z każdym dniem gęstniejąca zieleń łączyła się ze strzępkami materii w jedną całość. Po paru dniach domek przestał istnieć dla lornetek z Klasztoru, a nawet tych z najwyższej góry Monte Caira. W gęstwinie siatki i liści od zmroku darły się jak wściekłe słowiki.

— Patrz pan, panie poruczniku — zagadywał Ignac Kropka — te cholerne ptaszki mają gdzieś całą wojnę, drą się cholery jak opętane. Chciałbym być słowikiem — wstchnął — miałbym wojnę gdzieś i jeszcze bym śpiewał.

Ale wojna pochłonęła już całą dolinę Liri i San Michele, i słowiki, i Ignaca Kropkę, małego żołnierzyka, prawie ołowianego. Pod oliwkami stanęły czołgi. Co kilka metrów wykopany dół, nakryty byle jak, tworzył prymitywny schron dla człowieka.

Noce roiły się wojskiem, stłumionym zgiełkiem, wojennym szmerem, warkotem motorów, porykiwaniem mułów, niebezpieczeństwem. Niemieckie ognie nękające, oddawane na chybił trafił, byle jak i byle szybciej, były śmiertelną loterią rozgrywaną nocą, gdy z przedpola Klasztoru niósł się z majowym wiatrem trupi zaduch nie pogrzebanych ciał. Dolinę rzeki Liri czuć trupem. San Michele czuć rozkładającym się ścierwem mułów, które ginęły równie licznie, jak ludzie. Trupem pachną także czerwone maki.

Na mapach stoi w puszce po konserwach bukiet czerwonych maków. *Buona notte...* to nie róże więdną ze szmerem, to czerwone maki w kręgu lampy naftowej. Z maków kapie na mapę krew, kropla po kropli, na Widmo, na Angelo, na Mass Albanetta, na wykaz kryptonimów, na tłuste jak glisty znaki dermatografu i znów pachnie macierzanką, trupem i chloroformem.

Oczarowani konfetti strzępów ludzkiego mięsa fruwającego wśród krat współrzędnych, upstrzonych punktami niemieckich moździeży, wsłuchani w dudnienie dalekiej artylerii... czy to Zeus złotym deszczem schodzi z góry Olimp, a armaty rozpinają świetlne struny harfy-wojny?

Takie spojrzenie na wojnę we włoskim pejzażu to działalność wywrotowa. Rzeczywistość jest inna. Inaczej patrzy na to mój kapitan. Do końca wojny nie można go było rozgryźć. A łamali na nim zęby niejedni. Ten człowiek był zawsze sam. Pedantyczny, oschły, rzewny po paru kieliczkach, przy tym dobry artylerzysta, celebrował bitwy jak biskup pontyfikalne nabożeństwa.

Gdy spojrzał na wykaz kryptonimów, zrobiło mu się wyraźnie przykro, twarz przybrała fakturę korniszona, wycedził: — Cóż oni za kryptonimy wynaleźli?

Wzgórze 593 nazwano Hannibal. Całą akcję na Klasztor Cassino: Honker. Honker to krzyk dzikich gęsi ciągnących na południe. Poszczególne punkty oporu to bohaterzy antyku i europejskiej sztuki. Był Mozart, Szekspir, Wilde, Byron, Manet, a jeszcze dalej, gdzie nie sięgała już nasza artyleria, Paderewski i Chopin.

O, kapitan nazwałby to bardziej bohatersko, na przykład: Grunwald, Somosierra, Grzmot, Piorun, a może jeszcze inaczej.

Na końcu był kryptonim ostateczny: „Mendelssohn umarł". Znaczyło to: „Klasztor zdobyty".

Zdobyty? — Kapitan fifkę z połówką papierosa skręcił zręcznie wargami,

bo dym łzawił mu oczy, pochylił się tak, że światło naftowej lampy pogłębiło cienie jego wystających kości policzkowych, zamyślił się.

Myślał zewnętrznie, marszczył czoło patrząc w wykaz ogni, świadomy, że w tej chwili obserwują go żołnierze, a dowódca 5 baterii przez uszanowanie dla tej nadzwyczajnej chwili poprawił okulary i patrzył z zainteresowaniem na własne paznokcie.

Wojna tutaj ma różnorakie znaczenie. Amerykanie traktują Klasztor jak gigantyczny *bussines*, który drogo kosztuje, któremu nie mogą dać rady i dlatego zwołują wielkim głosem coraz to inne nacje do krwawej roboty. Włosi pragną, by bitwa i zniszczenie ziemi nicowanej pociskami były płomieniem oczyszczającym, by po pożarze świata życie było lepsze i piękniejsze.

Polacy idą tędy do swego kraju, nieświadomi tego, że będąc żołnierzami są jeszcze urzędnikami okrutnej propagandy i sławy, propagandy, w której naszyte na rękawie białe „*Poland*" na czerwonym tle, świat dostrzega dopiero na trupach, od których widoku bieleje włos.

Maszyneria przygotowania do bitwy działa precyzyjnie, jak każda maszyneria kosztowna i doskonała technicznie. Wybór jest dokonany. Wykryte gniazda oporu niemieckiego pokrywają stoliki topograficzne krzyżykami. — Zasrany symbol — zauważył dowódca 6-tej baterii — żebyśmy tylko tu po krzyżu nie dostali.

Kapitan skrzywił się z niesmakiem i znów stężał, jakby rozważał różnice krzyża Virtuti i krzyża na grobie.

Odprawa przebiegała rzeczowo. Na pozycjach krwawiła piechota. Najmniejsze karawany świata, „jeepy" z zamontowanymi noszami, spływały regularnie przez Cavendish Road zwożąc rannych, pospiesznie opatrzonych polowym opatrunkiem. W przeciwną stronę szły karawany mułów obciążone amunicją i żywnością.

Tylko dwa razy kapitan wygłosił sakralne: — Czy pan się za-in-tere-sował, panie poruczniku? — Po czym ruszyli do schronów. W gęstniejącej ciemności szli wśród śpiewu słowika, pod mozaiką kolorowych pocisków szyjących śmiertelny ścieg do niewidzialnego już Klasztoru.

Z zachodniej strony mrok ogarniał pas zmętniałego nieba, widocznego jeszcze i smutnego jak kołdra w burdelu — tak sentencjonalnie określał zjawiska niebieskie Dybiński, ogniowy szóstej baterii.

Koc zawieszony w futrynie posterunku opadł ciężko zagradzając drogę dla trupiego zapachu, trującego noc.

W San Michele wstaje się wcześnie. Po jarach kłębi się jeszcze mętna mgła, zmieszana z chmurami dymnych świec, a bliskie liście drzew błyszczą lakierem porannej rosy. Zamieszkujący sąsiednią izbę Włosi wychodzą do pracy. Ziemia nie może leżeć odłogiem. Nim dojdą na swoje pola, dosięgnie ich ogień artylerii z Klasztoru, kładziony w rejon studni. Przemykają zgarbieni, z westchnieniem *„Santa Madonna"*, i gdy zbyt groźnie pruje się powietrze od pocisków, pochylają się niżej przy motykach, uwikłani w zieleń oczekują, aż minie nawała ognia, po czym prostują się, by znów kopać i oczyszczać rośliny. W domku zostaje Anna Maria. Anna Maria ma sześć lat, jasne włosy i ogromne, dziecięco zdziwione oczy. Wydawało się czasem niepokojące to, że dziecko tak przywykło do wojny i spokojnie siedzi na progu domu, gdy o 500 metrów obok wybuchają pociski i zgrzytają w powietrzu odłamki żelaza.

Siedzi i rozmawia sobie tylko znanym językiem z lalkami. Lalki, śmieszne, brudne czupiradła, z obtłuczonymi nosami, w połatanych kieckach, szczególnie przez nią ukochane. Anna Maria wie, że to niemal żywe istoty. Wie, że nie tylko o jej osobiste, włoskie szczęście toczy się ta wojna a piękny kiedyś klasztor benedyktynów świeci gruzami, strzelają armaty i wczoraj właśnie zginęła stara Rosetta piorąc bieliznę w rzece, zabita zbłąkanym pociskiem. Anna Maria wie, że dzieje się to także dlatego, aby jej lalki były szczęśliwe i mogły się do niej uśmiechać. Patrzy z ciekawością na myjących się na podwórzu żołnierzy z zawieszonymi na mundurach lornetkami, których nie zdejmują do mycia, tak do nich przywykli.

W małej, kamiennej misce nalana woda pieni się białym kremem mydlanej piany. Lalki czekają gołe, niezgrabne. Anna Maria pierze zamaszyście. Słońce już wyszło i świeci jaskrawo. Na gałęzi drzewa ptak płucze gardło pierwszym śpiewem. Wydaje się, że wojny wcale nie ma. Że wczorajszy ogień na San Michele to zły sen, przywidzenie. Anna odgarnia spadające na czoło jasne włosy i namydloną dłonią przylepia nad okiem białe bąbelki piany.

Mała Anna Maria jest ulubienicą całego posterunku dowodzenia. Przyjaźń z nią potrzebuje dowodów i dziecko dostaje wszystkie słodycze z dekadowego przydziału, wszystkie cukierki i czekoladę. Anna jest dobrym duchem tego domu i żołnierze wierzą, że dlatego są tu bezpieczni. Tu nie może spaść żaden pocisk.

Nagle, jest. Zawarczał jakiś średni kaliber. Jeszcze nie wiadomo, gdzie spadnie i dla kogo przeznaczony. Anna zamienia się w słuch, zastyga w ruchu, w ręce kołysze się lalczyna sukienka, biała od mydła. Pocisk ląduje pod jarem. Detonuje. To nic. To niegroźne.

— Zadzwonić do baterii — artyleria nepla strzela w nasz rejon — uwaga.

Znów dwa pociski bardzo bliskie. Jeden na lewo, tak jakby na stanowiskach ogniowych piątej baterii, drugi na punkcie wodnym. Anna ze szmatką ociekającą wodą skacze na próg mieszkania i staje w drzwiach. Ale nie chowa się. Ciekawość zwycięża strach. Wychylona patrzy uważnie w lewo, w prawo, kręci głową jak ptak. Nic. Cisza. Powoli wychodzi na podwórko, staje przy misce i ostrożnie zanurza ręce w wodzie. Słucha z napiętą uwagą.

Nie boi się albo nie umie się bać. Może to dla niej to samo, co bajki o smokach i zaklętych królewnach?

Następna seria znów odpędza Annę od prania. Znów staje w drzwiach i zerka ciekawie na wszyskie strony.

— Dwa pociski w lewo od baterii — 200 yardów — bez szkód — kaliber sto lub sto pięć milimetrów — melduje zwiadowca z wnętrza domu.

Jeszcze dwie serie i cisza. Dzisiejsza poranna dotacja amunicji niemieckiej na rejon San Michele wyczerpana.

Anna Maria już jest przy swojej misce. Śmieje się szeroko i śpiewa. Śpiewa cienkim, dziecinnym głosikiem piosenkę, w której powtarzają się refrenem słowa *vita* i *sole*.

— *Come sta, Anna?* — woła Ignac Kropka.

— *Grazie, molto bene!* — odkrzykuje zadowolona.

W nocy, która nadeszła w złej, złowróżbnej czerni, pociski zabiły kaprala Wiśniewskiego i obie lalki Anny Marii.

Ekipa piątej baterii na zmianę na punkcie obserwacyjnym zameldowała

się na posterunku dowodzenia na odprawę. Obwieszeni granatami i sprzętem bojowym, z twarzami ocienionymi hełmami, stali poważni i skupieni. Sprawdzali czas, opatrunki osobiste, kryptonimy, dowódca na małym skrawku papieru notował najważniejsze rozkazy.

Odprawa skończona. Odmaszerować. Znikali kolejno w ciemności wypełniającej wejście i skręcali w prawo, bo w prawo przez chudy oliwny gaik było wyjście do drogi. Szli gęsiego schylając się nieznacznie pod pierwszymi oliwkami. Kapral Wiśniewski skręcił w lewo.

— Gdzie idziesz?! Tędy! Tam nie ma wyjścia — zawołali za nim.

Wiśniewski odwrócił się powoli, jakby poczuł nagły opór powietrza. Popatrzył w prawo.

— Tam nie ma wyjścia — powtórzył. Niemal ociągając się dołączył do grupy kolegów.

Po chwili zawarczał łazik, ruszyli na pozycje. Przebyli szczęśliwie Cavendish Road, zameldowali telefonicznie: wszystko w porządku, do północy ma służbę Wiśniewski.

W godzinach przedświtu spadła na rejon punktów obserwacyjnych nawała moździerzy. Jeden pocisk trafił w schron. Śpiący pod kocami nawet się nie poruszyli. Dwu innych, zszokowanych wybuchem, wyskoczyło do sąsiedniego bunkra.

O 7-mej rano wszedł do schronu oficer piechoty, popatrzył na śpiących pod kocami żołnierzy.

— Wstawać! Już siódma! — i trącił butem wystającą spod koca rękę. Ręka nie poruszyła się. Odchylił koc. Czerwona, oblepiona krwią odkryta czaszka leżała bezwładnie. Drugie ciało z niewielką brunatną plamą na battle-dressie. Jednym z zabitych był kapral Wiśniewski, ten, który wychodząc z posterunku dowodzenia pomylił drogę i powiedział: „Tam nie ma wyjścia".

Podniosłem słuchawkę.

— Centrala, dajcie piątą, Olgę dwa...

— Olga słucha.

— Ogniowego do aparatu.

— Oddaję słuchawkę.

— Cześć pracy. Dzieci na wieś — wołał wesoło kupiec zbożowy w cywilu, tutaj oficer ogniowy baterii.

— Wasz dowódca patrolu, Wiśniewski, zabity.

— Psiakrew! — jęknął kupiec.

— Wyznaczyć zastępcę, dziś wieczorem pojedzie na p.o. i jeszcze dwu ludzi na łaziku dodajcie. Zabiorą ciało. W pułku już wiedzą. Meldunek do kapelana wysłany. Niech tam koledzy zbiorą jego rzeczy. Odesłać do depozytu.

Tej samej nocy San Michele dymiło od wybuchających pocisków. Koc zawieszony w drzwiach chwiał się od podmuchów. Dyżurny telefonista skurczył się przy aparacie a zwiadowca patrzył rozszerzonymi oczami na tańczący własny cień, rzucany od filującego knota lampy.

Po bliskiej detonacji zza koca dobiegł krzyk: „Ratunku! O ranyyy!".

Wyskoczyłem do wyjścia. W ciemności, o krok, prosto w podstawione ramiona zwalił się ciężko żołnierz w koszulce i spodenkach gimnastycznych. Wciągnięty do wnętrza, plamił podłogę krwią, a złożony na polowym łóżku, rozwrzeszczał się przekrzykując kanonadę:

— Oo, dranie! O suczesyny! Żeby ich nagła krew! O, dranie, dranie!!

— Leż i zamknij gębę.

Rozorany odłamkiem bok buchał ciepłą krwią i polowy opatrunek nie mógł jej zatamować.

— Zwiadowca, leć do sanitetów, sprowadź wóz i nosze. Łączność do nich zerwana.

— Teraz?

— Teraz, gówniarzu, żołnierzu polski!

Wyskoczył jak oparzony prosto pod nową nawałę ognia. Wtedy z zewnątrz rozległy się wołania:

— Sanitariusz!! sanitariusz!!

Po chwili wszedł jakiś oficer, czołgista, spojrzał na rannego i zawołał:

— O, ty, draniu, toś ty właśnie ten sanitariusz. Tam go szukamy, rannych kupa, a on tu sobie u artylerzystów już leży. Gdzieś oberwał?

— Byłem w dziurze pod czołgiem i chciałem skoczyć do chałupy, bo bezpieczniej.

— Niepotrzebnie skaczesz, pod czołgami wszyscy cali.

Po chwili, gdy wynosili go na noszach, jeszcze klął i wieszał psy na Niemcach.

Nawała przycichła i przesunęła się w głąb pozycji.

Rano ujrzałem Annę Marię na podwórzu. Stała nieruchomo, odwrócona plecami.

— *Come sta, Anna?*

Odwróciła się i powiedziała cicho:

— *Grazie...*

Lecz nie dokończyła pozdrowienia. W ręce trzymała zakurzony strzępek lalki, którą wczoraj pozostawiła na noc na brzegu studni. Z obu swych zabawek znalazła tylko ten znikomy strzępek.

— *Molto... bene...* — dokończyła cicho i rozpłakała się głośnym szlochem.

Sztabowi, który planował obronę Klasztoru i układał system ogni obronnych, a szczególnie zamykających wejście do Gardzieli — mówiono na posterunku — należy się piątka za robotę.

Gardziel to wąski, około 800-metrowy przesmyk, biegnący z północy na południe, a prowadzący do Klasztoru. Jedyny możliwy do sforsowania odcinek pod nieustannym ogniem broni maszynowej i moździerzy z rejonu Mass Albanetta i umocnień na 593. Naniesiony na siatkę mapy system niemieckiej obrony zdawał się być zaporą nie do przebycia. Mysz się nie przeciśnie — dodawano lirycznie do prozaicznych określeń wojskowych.

Gardziel była polem kraterów. Zmierzwiona trawa, połamane krzewy, odarte ogniem drzewa sterczały konturami zwęglonych gałęzi, ponurym kalectwem roślin.

Ogień z Albanetty z prawej, ze wzgórz 593 i 569 z lewej, ogień z Onufrio, miejsc zagłady, samotnego konania, wspomagany był Klasztorem, który pluł pociskami nebelwerferów, czyniących przy odpalaniu jazgot podobny do ryku stada oszalałych osłów. W Gardzieli stały rozbite w poprzednich natarciach brytyjskie czołgi o strąconych wieżycach, z zarytymi głęboko w ziemię gą-

sienicami, okopcone pożarem, lśniące w słońcu tłuszczem wytopionym z ciał spalonych załóg.

— Ani mysz, ani mucha na czworakach nie przejdzie przez taki ogień — meldował punkt obserwacyjny.

Artyleria strzela w kierunku prostopadłym do pozycji własnej piechoty. Trzeba zachować wielką ostrożność, a przede wszystkim dokładność obliczeń. Bliski ogień tuż przed własnymi liniami zależy od warunków atmosferycznych, szczególnie od wiatru. Minimalne zboczenie z toru, a pociski leżą na własnej piechocie. Dlatego tak często piechota klnie na niemieckie pociski nadlatujące z kierunku wschodniego, z dalekich stanowisk spod Belmonte i Terelle, biorąc je za własne.

Z każdą godziną narasta znaczenie maków cassińskich. Pokrywają zbocza gór, stoki Majoli, dna Wielkiej i Małej Miski — podstaw wyjściowych piechoty, krwawiących co dnia brygad, ślepnących oczu, drących ziemię paznokci w skurczach agonii. Krwawią się na łąkach, opływają buty idących czerwoną falą. Krew z otwartych ran kapała na czerwone płatki prawie niewidocznie. Tak tworzyła się legenda tych kwiatów, legenda, którą po bitwie utrwaliło dla potomnych tanie tango o makach spod Cassino. Piosenka nie śpiewana pod Klasztorem, rzucona z estrady polowej, kiedy już trawa porastała groby poległych, piosenka, która nie trafiła pod strzechy, lecz prostą drogą polskiego sentymentu — do knajpy. Kwitły te „maki" osrebrzone pijacką łzą, kiedy już zaczadzonym narodową chandrą mylił się Sienkiewicz z Andersem, rzeka Wołga z rzeką Rapido, Klasztor Cassino z Wawelem, a książę Józef z Montgomerrym.

Pod Klasztorem nie ma żadnej piosenki. W trzeźwym, wściekłym, zwierzęcym strachu i nienawiści niemal dotykalnej jak ostrze bagnetu opartego o brzuch piosenka zmienia się w precyzyjne, zimne i okrutne zadawanie ciosów, w masakrę bez kontroli zmysłów. Żołnierzowi został instynkt i rozkaz. Dwie siły niezmienne od tysiącleci.

Moździerze niemieckie nękają piechotę. Piechota żąda ognia. Wysunięty punkt pułkowy ustala rejon, skąd idzie ogień. Szyfr przekazany na antenę dociera natychmiast do ośrodków dysponujących własnym ogniem, by w kilkanaście sekund dotrzeć do kanoniera przy zamku działa.

— Grupy moździerzy A—Z i S—C po cztery pociski na działo — meldować gotowość.

Baterie powtarzają rozkazy. Sekundy oczekiwania, potem w słuchawkach:

— Gotowe?

— Gotowe.

— Olga jeden, Olga dwa — uwaga — ognia!

Ściany domku dygocą lekko, sprężone powietrze gęstnieje, potem rozpręża się i uderza chłodnym prądem w twarze.

Artyleria niemiecka odgryza się natychmiast. Mają nas chyba wciętych topograficznie z dokładnością do metra, bo cała nawała dalekonośnej artylerii jest celna. Słychać gwizd odłamków, które padają ciężko, pac-pac, dym kotłuje się w gałęziach drzew, tynk leci ze ścian. Wpada zwiadowca.

— Wyrżnęło między schronami! Idzie druga seria! — Przykuca jak automat.

Spokój, tylko lekki skurcz serca i jakby maleńka rana otwarła się w środku. Tam rodzi się strach, zwyczajny, ludzki strach, który nigdy nie ujawni

się na zewnątrz, nie opanuje nawet jednego mięśnia twarzy, drąży wnętr ności uczuciem podobnym do uczucia w czasie spadania windą.

— Nie wyłazić niepotrzebnie — siedzieć w norach. Centrala! Żyjecie?

— Żyjemy.

— Nie plątać się, nie wychodzić. Gdzie padł ostatni pocisk?

— W schron porucznika.

— Co z nim?

— Zawalił się.

— Nie schron, a porucznik, turku, no?

— Nie wiadomo.

Następnej serii nie ma. Wraca porucznik, uśmiecha się.

— Ale zrobiłem schron, to moje łóżko z aniołkami poszło w drobny ma Przenoszę się na piętro nad posterunkiem.

Dobrze mu tak. Przytargał do schronu wielkie, dębowe, małżeńskie łoż które ozdobione było dwoma lecącymi aniołkami o pulchnych rubensowski tyłeczkach, jeden miał w rękach wianuszek różyczek, a drugi trąbkę.

Meldunek wysłany do pułku brzmi jak początek bajki na dobranoc:

— Dwa pociski w rejonie dyonu, godzina szesnasta dziesięć, kaliber sto pi milimetrów, szkód nie ma, koniec.

Równie dobrze można było powiedzieć: za siedmioma górami, za siedmi ma rzekami...

Ironiczna bajka o strasznym zakończeniu ma tylko jedną górę: Monte C ssino, i jedną tylko rzekę: Rapido.

Kilka tysięcy ludzi zagrzebanych w ziemi czeka na śmierć niemieckie kompozytora. Nikt jeszcze nie wie, czy własną śmiercią tego nie przypłaci.

— Czy nie wiesz, jak długo żył Mendelssohn? — pyta ktoś.

— Trzeba zadzwonić do Marcina, on powinien wiedzieć.

Brzęczyk aparatu przy osłabionych ogniwach odezwał się głosem jesienn muchy.

— Dajcie Nikodema.

— Nikodem, łączę.

— Nikodem? Podchorążego Mendelssohna do aparatu.

— Zaraz poproszę, jeżeli nie umarł.

— Marcin? Żyjesz, cholero? Kiciuś?

— Żyję, żyję, jak ja jestem Klasztorem, to ja wam umrę w swoim czas

— O ile możności, nie rób tego osobiście. Co u ciebie?

— Pusto, głucho i do domu daleko. Poza tym bojowo, narodowo i laurow Niedawno lali po nas nielicho, ale bez rezultatu. Czytałeś rozkazy?

W tym momencie wszedł goniec i położył na mapach cztery spięte kart z rozkazami dowódców — Frontu, Armii, Korpusu i Dywizji. Na wierzchu l żała mała karteczka z nadrukiem: „Tajne". Dzień „D" — 11 maja — godzi „H" — godzina 11 w nocy.

Teraz już wiedziałem. Głos Marcina, pusty jak drewniany instrument, ro bijał się po słuchawce:

— W dzień „D" i w godzinę „H" zobaczymy, kto dostanie w „de", a poza ty mam dla ciebie coś ciekawego. Ty wiesz, że w Lipsku wydane zostały due *„fuer zwei Singstimmen mit Pianoforte Begleitung"* — u Maxa Friedlaende duety tegoż pana Mendelssohna, wśród których jest duecik, skomponowa

równo sto lat temu, z takimi słowami, posłuchaj tylko: *„Vom Berg hinab in die Aue; Vielschoene, hohe Fraue, Gruss ich die tausendmal"*. Dobre, co? I nawet się zgadza. Tylko gdzie my jesteśmy, my, to znaczy dwa Mendelssohny?

— Wy dwaj i ja siedzimy w „D", a poza tym nie mów tyle po niemiecku, bo Kalapaty, czujny adiutant, posądzi nas o szyfrowanie do Klasztoru wiadomości dla Niemców i zaraz nas „dwójka" pokocha.

— No, to żyj, właśnie dostałem rozkazy, poczytam i przedzwonię do ciebie.

— Cześć, do zobaczenia po śmierci.

Czterej dowódcy, jeden Frontu, drugi Armii, która za znak przyjęła symbol krzyżowców, trzeci Korpusu, który, jak wieść polowa głosiła, bardzo tej bitwy chciał, i czwarty, bezpośredni dowódca Dywizji, przekazywali swoje apele angażując dla poparcia swych słów samego Pana Boga, który i tak jest zawsze po stronie liczniejszych batalionów.

Właściwie wszystko już było w tych rozkazach załatwione. Klasztor zdobyty, droga do Rzymu otwarta, można się rozejść w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku do domu.

Wtedy powiało zaduchem trupim i duszącym i pewność zwycięstwa, tak przejrzysta w rozkazach i życzeniach dowódców, została zatruta, tak jak już zatrute były apenińska wiosna i apeniński maj, nawet dla tych kilku ludzi zebranych w półrozwalonym domku w San Michele.

Czy będziemy po tej bitwie jeszcze ludźmi, czy już tylko ludźmi w cieniu zmarłych? Ciężki aromat śmierci płynął od Klasztoru i kładł się ciężarem znanym tylko żołnierzom przed bitwą.

Na teczce z planem ogni narysowany jest tłustym, czarnym dermatografem „Adolf" wiszący na szubienicy nad ruinami Klasztoru. Poniżej czerwoną kredką napis: „Operacja Honker".

Gruby plik papierów, zadań taktycznych i szeregi cyfr, plany ogni obliczone na każdą minutę akcji, które o godzinie „H" będą wykonane automatycznie w olbrzymiej nawale pocisków jednocześnie na całym froncie. Ognie powierzchniowe, zaporowe i koncentracje na jeden punkt będą piekłem dla obrońców ruin i tarczą ochronną dla własnej piechoty.

Samochody zwożą ostatnie porcje amunicji do dział. Noc w noc idą przez Cavendish Road karawany mułów z wodą, żywnością i amunicją. Muły objuczone bańkami, skrzynkami konserw szły do parku samochodowego, gdzie dzielone na grupy ruszały na Majolę, do „Domku doktora", na punkt „Barney", na bunkry i pillboxy piechoty. Tam, gdzie muł już nie mógł dotrzeć, szedł człowiek, dotykając śmierci.

Wymarsze były wybierane systemem loteryjnym. Co noc inna godzina. Systemem loteryjnym Niemcy kładli mordercze nawały moździerzy. Noce, gdy zbieżność marszu i ognia była błędna, należały do rzadkości. Częściej ogień był celny. Oszalałe od wybuchów zwierzęta wyrywały się prowadzącym konwojentom z lin, skakały w przepaście. Obarczone ciężarem spadały, łamiąc nogi, konały długo z żałosnym rykiem, w wielkim zwierzęcym płaczu. W dzień widać było trupy mułów ze wzniesionymi ku niebu kopytami, z rozdętymi cuchnącym gazem kadłubami. Walały się rozrzucone bańki z wodą, rozsypane konserwy, porzucona amunicja. Na trupach siedziały roje błękitnych much, zapamiętałych przy smakowitej uczcie.

Gdy transport nie dochodził do celu, urywały się telefony od pytań i awantur:

— Co jest z wodą? Co jest z żarciem? Gdzie to jest?!

— Na Cavendish Road — odpowiadały stanowiska.

Powodzenie konwoju z zaopatrzeniem miało to samo znaczenie, co przebieg akcji patrolu idącego do Gardzieli, podkradającego się do Albanetty.

Kiedy w noc przed uderzeniem w rejonie „Dużej Miski" padło 28 mułów, major brytyjski, komendant wszystkich mulich transportów, miał łzy w oczach, gdy musiał dobijać śmiertelnie ranne zwierzęta, którym najodważniejsi bali się spojrzeć w ślepia patrzące po ludzku.

Ile w tej bitwie jest wart człowiek? Ile jest wart kanonier Peterek, który w tę noc, przydzielony do konwoju mułów, pod ciężkim ogniem moździerzy, w zaminowanym rejonie, podrapany odłamkami, utytlany w ziemi, zgubił swój automat, znakomity „tommygun"?

Wrócił ten mały, chudy i słaby chłopak zameldować się na posterunek dowodzenia i tam natknął się na swego dowódcę. Dowódca zachowywał zimną krew i strzegł regulaminów, które i tak anulowała bliska już ofensywa, a przekreślała całkowicie śmierć gotowa do roboty.

— Jakiż wy jesteście żołnierz, Peterek, że swój własny automat zostawiacie na polu bitwy. Czy wiecie, co to znaczy porzucić broń?

Peterek stał na baczność. Wiedział. Wiedział zbyt dobrze. Tylko nie mógł zrozumieć, dlaczego teraz, gdy na przedpolu leżały automaty setkami, dlaczego teraz jego automat z numerem zapisanym w książeczce wojskowej nabrał takiego znaczenia i jest ważniejszy od zdobycia Klasztoru i dojścia tych cholernych mułów na „Barney".

— Pójdziecie zaraz w to samo miejsce, znajdziecie ten swój tomigan i zameldujecie szefowi. I żeby to był wasz tomigan, z waszym numerem.

— Tak jest — odmeldował Peterek. A kapitan, objuczony sprzętem bojowym, wyszedł i odjechał na punkt obserwacyjny.

— Peterek, pójdziesz teraz do szefa... albo poczekaj... Łączność? Filipek? Ile macie tomiganów w zapasie?

— Sześć, panie poruczniku, wszystkie pierwsza klasa i na chodzie.

— Dobra. Posyłam wam tam Peterka. Spiłujcie numer na jednym i niech w „repie" wybiją jego numer. I dajcie mu. *Capito?*

— Zrobi się.

— Rano zameldujcie w dywizjonie, że kanonier Peterek znalazł swój tomigan. Koniec.

Spojrzałem na chłopca. Zrozumiał.

— A spróbujcie mi, Peterek, poleźć tam teraz, to wam się przyśnię w nocy. Jesteście więcej warci niż wasz zasiusiany tomigan i wasz numer na nim. Niech się Roosevelt martwi, który jest który. Odmaszerować. Kiedy masz służbę?

— Po północy, panie poruczniku.

Zasalutował, odwrócił się regulaminowo i wyszedł.

Potrzeba snu przed nadchodzącymi zdarzeniami przewraca ludzi na krótki wypoczynek. Na zmianę, każdemu po trochu.

Usta spalone gorączką, lepka ślina na wargach, ciężkie oddechy i sny przed bitwą, w których się widzi jakieś zapomniane trakty obramowane czarnymi topolami i poruszające się łany zboża, których kłosy krwawią... przez łąkę biegnie dziecko goniące motyla... motyl siada na hełmie wciśniętym na ogniłą czaszkę kaprala Wiśniewskiego i wiercące się w oczodołach robactwo... gra jakaś niewidoczna, olbrzymia orkiestra, w której na pulpitach leżą nuty z napisem: „F. Mendelssohn — koncert fortepianowy", ale zamiast fortepianu stoi czołg, a dyrygent z wielką, obandażowaną głową dyryguje karabinem... w obrotach otoczonego kolczastym drutem kalejdoskopu przesuwają się rzędami bukiety maków, a za nimi w pochodzie, w obozowych pasiakach idą gromady ludzi z transparentami... napisy na transparentach rosną jak w kinie wielkie litery, które rozsadzają oczy... napisy: pomordowani, spaleni, zapomniani, uratowani... a na końcu idzie kapo niemiecki i niesie ciało mego zabitego brata... z kieszeni munduru sterczą bukiety kwiatów, a gdy mija przestrzeń snu, za nim jest wielkie pastwisko kości, pusta, spopielała pożarem okolica, ziemia niczym nie zabudowana, niczym nie zaludniona... a jeszcze dalej rozciąga się ciemność, szeroka wstęga nocy, która zamienia sen w więzienie bez okien, w noc bez marzeń, w czas bez pragnień.

Gdy słońce chowa się za górę Trocchio, nie śpi już nikt. Wszystkie oczy są szeroko otwarte. Tych zaczajonych do skoku i tych oczekujących ciosu.

Na trasie od stanowisk do punktów obserwacyjnych, do wysuniętych obserwatorów przy piechocie siedzą telefoniści na punktach kontrolnych i regularnie meldują:

— Punkt kontrolny jeden — łączność w porządku.

Obserwator przy kompanii piechoty, dowódca piątej baterii, Janek, i jego zastępca, podchorąży Jurczyk, meldują:

— Jesteśmy w „Domku doktora" — wszystko O K.

Podchorąży Jurczyk ma w kieszeni battledressu starannie złożony proporczyk dywizjonu, czarno-czerwony. W razie powodzenia akcji ma go zatknąć na wzgórzu 593.

O 21-ej podano dokładny czas. Dowództwo artylerii Dywizyjnej zsynchronizowało naraz kilka tysięcy zegarków. Najbliższe pozycje potakiwały kryptonimami:

— Walenty przyjął — Tadeusz przyjął — Olga 1, Olga 2 przyjęła — Nikodem odebrał — koniec.

Kontrolna radiostacja na posterunku szumi cicho. Obowiązuje jeszcze cisza radiowa. Front przycicha. Przyczaja się. Oczekiwanie staje się coraz bardziej dokuczliwe.

— Olga? Olga?

— Słucham.

— Tu Nikodem. Czy poprawka na cel 317 u was zrobiona?

— Zrobiona.

— *O Key.*

— Ile macie poprawki chwili w kierunku?

— Nic. Plus jeden. Pomijam. Wiluś?

— Co?

— Kto siedzi na „omnibusie"?

— Kalapaty.

— To dobrze.
— Jak dla kogo. Janek dzwonił?
— Tak. Jest w „Domku doktora". Telefonował, że wszystko gra, tylko Niem cy strasznie śmierdzą.
— To dobrze, to dobrze. Pamiętaj wszystkie meldunki przysyłać zaraz d mnie. Stację kontrolną masz?
— Mam. Wiluś?
— No co?
— Zadzwoń do A. D., żeby już niczego nie zmieniali. Zawsze im się w osta niej chwili cele poprzesuwają. A stoliki już popstrzone punktami jak portr Franz Jozefa przez muchy w *Szwejku*.
— Dobrze. Powiem im.
— To cześć. Spotkamy się na pogrzebie Mendelssohna.
— Cześć. Daj Boże dziecko.
— Koniec.
— Koniec.
Z daleka słychać jak zwykle rzadkie wystrzały jakiegoś brytyjskieg dywizjonu, strzelającego z maniackim uporem dymne pociski na Klas tor...
— Nie gadać niepotrzebnie. Każdy pilnuje swojej roboty. Kto niepotrzeb ny albo ma służbę po północy, spać do schronu. Nie kręcić się pod nogam nie pałętać.
— Chcemy słyszeć początek, panie poruczniku.
— Łaskawi słuchacze. Na koncert przyszli. No, dobra, zostańcie.
Zbliża się godzina „H". Nikt teraz nie śpi.
Słuchawki przy uszach. Ręce kanonierów na rączkach do odpalania. Ładow niczy stoją już od kwadransa z następnym pociskiem w rękach.
Jeszcze dwadzieścia sekund... uwaga, jeszcze dziesięć... pięć... trzy... dwie uwaga... ognia!
Jednoczesny błysk ognia. Na setkach działobitni nagle zbełtane powietrz i niemal jednolity huk i tuż po nim głuche dudnienie jak w gigantyczny be ben. Tysiące wybuchów naraz zlewają się w toczący się po niebie łomot. Świs rozdzieranego powietrza. Co dwadzieścia sekund wylatuje pocisk z każde lufy.
Można wyjść na zewnątrz. Automat przygotowania artyleryjskiego dział bez zacięć. W monotonnej kanonadzie ukryte na drzewach słowiki śpiewaj zajadle. Ten ptasi głos wybija się z łatwością wśród złowrogiego bełkot armat, podobnie jak w symfonicznej orkiestrze odcina się wyraźnie sopra skrzypiec od basowego pomruku kotłów i trąb.
— Ładny bal.
— Ale trzeci maj jak cholera.
— Menuchin to on nie jest.
— Kto?
— No, słowik za przeproszeniem.
— Zamknij się.

Na niewielkim odcinku jednego dywizjonu zapora ogniowa przed wzgó rzem 593 jest częścią olbrzymiego walca, który toczy się po niemieckich po

ycjach. Artyleria niemiecka nie może się widać opamiętać i przyduszona do iemi milczy.

Po upływie trzech kwadransów odzywa się artyleria nieprzyjacielska. Nie siłuje tłumić ognia przeciwnika, nie dusi jego źródeł. Cały ogień kładzie na ierwsze linie potężnymi zaporami. Deszcz żelaza, oberwanie chmury ognia. Klasztor San Onufrio, Albanetta, 593, Widmo, San Angelo, orane żelazem, stają ię spełnieniem Apokalipsy tej ziemi. Ziemia porusza się jak w biblijny dzień ądu. „I poruszyła się ziemia od powstających zmarłych." Raz już umarli, zaijani są po raz wtóry.

Z „Domku doktora" prosto w żelazny deszcz, w ogłuszający ryk nebelwerierów wychodzi natarcie natychmiast dziesiątkowane ogniem niemieckiej obrony. Podchorąży Jurczyk ginie w połowie drogi na 593. Rozkaz wykonany. W poszarpanej kieszeni, nasiąkniętej krwią, czarno-czerwony proporczyk dywizjonu.

Natarcie załamuje się. Nagle rozgadały się radiostacje:

— Olga jeden — Olga dwa — powtórzyć ogień od pozycji dwunastej.

— Nikodem — Nikodem!

— Nikodem — słucham.

— Olga powtarza plan ogni według rozkazu.

Łączność kablowa zerwana. Punkty kontrolne zdołały jeszcze zameldować, że są okładane ogniem artylerii, i zamilkły.

— Do cholery z tymi telefonami, wszystkie radiostacje na fon!

Punkt obserwacyjny „Barney", który dopiero o świcie rozpocznie prowadzenie obserwowanego ognia, teraz jeszcze ślepy, podaje:

— Drugie natarcie wychodzi na Hannibala.

W szumie i dygocie, w popiskiwaniu znaków Morse'a na podobieństwo obłąkanej myszy, przebijają się meldunki piechoty na tej samej fali:

— Pomarańcze na Widmie — Pomarańcze na Widmie.

— Nikodem — pomarańcze na Widmie.

— Wiemy, Widmo nie nasze — to 5-ta, my też mamy podsłuch. Pilnujcie swego Hannibala.

Wplątały się jakaś angielska i francuska stacja, kłócą się wzajemnie:

— *Queen six — Queen six — over!*

— *Ici Jean — ici Jean — ici Jean.*

Głos alianta przygłusza natychmiast: — Nikodem cztery woła Nikodema sześć!

— Słucham — Nikodem sześć, słucham.

— Pomarańcze na Hannibalu!

„Pomarańcze na Hannibalu" to znaczy: własny ogień na 593. Stacja kierownicza skanduje powoli:

— Nie ma pomarańczy na Hannibalu, to ogień nepla — powtarzam, nie ma pomarańczy na Hannibalu.

Własny ogień przeskakuje 593 i Albanettę. Z prawej Widmo spalane pociskami, darte na strzępy, trawa i ludzie, żelazo i ziemia. Pół godziny obłąkania, komendy podawane schrypniętym głosem, rozpalone lufy dział i walące się na 593 ciała.

Naraz radiostacja wrzeszczy:

— Hannibal umarł! 593 zdobyte!

Rozkazy mieszają się nagle, kłębią pospiesznymi komendami:

— Tadeusz — Walenty — Olga stój! — Karpaty po 3sdm.
— Co jest z Jankiem?
— A cholera go wie. Zabity pewnie, bo nie ma go przy piechocie.
Jednocześnie w zgiełku radiowym ktoś woła:
— Widmo opanowane! Wychodzi przeciwnatarcie!
Drugi, już okrwawiony głos chrypi:
— Radwański nie ma dzieci! Radwański nie ma dzieci!
„Dzieci" to żołnierze kompanii, która właśnie wyruszyła do natarcia.
— Panie poruczniku, co teraz będzie? — pyta zmartwiałym głosem telefonista.
— Dowiesz się na czas. Rób swoje.
Już godzinę trwają zapasy. W rozpalonym powietrzu trwa wielka noc umierania.
Naraz w fale radiowe wrzyna się głos niemieckiego obserwatora:
— *Heinrich — Siegfried — Trommelfeuer — Heinrich — Siegfried — Trommelfeuer.*
I ginie przyduszony meldunkiem:
— Drugie przeciwnatarcie odparte — jestem na Hannibalu — czołgi idą na Albanettę.
O świcie plany ogni przestały być aktualne. Wzgórze 593, wzgórze 569, Widmo, zasłane trupami, drgające rannymi, są znów w rękach nieprzyjaciela. W pochodzie flag czerwonego krzyża sanitariusze obu stron znoszą strzępy żyjących jeszcze ludzi.
W idiotycznej melodyjce ogłupiałych tej nocy słowików spływają sztafety sanitarne i dzień, dziwnie krótki, mija pospiesznie wśród przygotowań nowych batalionów, nowych ogni. Klasztor musi paść. Mendelssohn musi umrzeć. Kto go tej nocy czy może następnej dobije, jakim płonącym żelazem ugodzi w tę dziką muzykę, odgrywaną z ochlapanych krwią partytur, w muzykę która, nieśmiertelna, przecież musi umrzeć?
Następna noc od zmroku rozpala się nową bitwą. Gdy wyczerpie się amunicja, zostaje bagnet, granat, nóż, pazury — gdy zabraknie i żelaza, ręce chwytają za gardło. Kompanie wdzierają się na skaliste zbocza. Podczas gdy radio znów dławi się komendami i meldunkami sukcesu i klęski na przemian słychać głos w słuchawkach aparatu połączonego z piechotą:
— Olga — Olga, odezwij się, stara małpo!
— Olga — słucham.
— No, nareszcie — niech no pani słucha — a swoją drogą skąd wy macie taki babski kryptonim?
— Nie wygłupiaj się — czego chcecie?
— Chcemy, chcemy — Janek żyje. Był tylko lekko ranny i ogłuszony. Stracił przytomność i przeleżał do wieczora na 593, potem się jakoś sczołgał do „Domku doktora". Na razie jest do kitu, ale cały. Odsyłamy go wam łazikiem. Zajmijcie się nim.
— Dobra — dziękuję — pospieszcie się — koniec.
Po godzinie słychać szum silnika, pomieszane głosy:
— Do baterii, panie poruczniku — to nie ma sensu.
— Zaraz, zaraz... ja... muszę... teraz... tu... na PD.
W drzwiach staje obdarty, podrapany człowiek-widmo. Zatrzymuje się, pa-

trzy otępiały w światło lampy, postępuje krok, pada ciężko na podstawione krzesło, opiera dłonie na stole, na rozbitej lornetce. Milczy.

Obecni patrzą na człowieka, który przyszedł stamtąd, i nie znajdują ani jednego słowa, które mogłoby brzmieć odpowiednio. Po dłuższej chwili zaczyna mówić szeptem, powoli, jakby każde słowo wyjmował z trudem z głębi siebie:

— Czegoś podobnego nie przeżyłem nigdy w życiu... Jurczyk zabity... dostał zaraz po wyjściu na 593... na miejscu... nie męczył się ani sekundy... nic nie krzyczał... ogień był cholerny... to się nie da opisać... ani... powiedzieć... dostałem czymś w głowę... przewróciłem się... straciłem przytomność... nie wiem, co się działo... ocknąłem się między dwoma kamieniami... obok był niemiecki Spandau i dwaj Niemcy leżeli przy nim... strzelali... dwa metry ode mnie... bałem się... zwyczajnie, ordynarnie... pierwszy raz w życiu... bałem się, że mnie zauważą... że dobiją... śmierdziało i pełno było trupów... bardzo dużo... ruszały się... udawałem trupa... padały jakieś pociski na mnie... potem Niemcy uciekli... znów straciłem przytomność... słuchaj...

Spojrzał przytomniej.

— Ile razy nacierali?

— Sześć albo siedem... ...siedem... siedem... — powtarza tępo — ...nie wiedziałem, że to można przetrzymać... było jasno jak w dzień... od ognia... byłem pewny, że zwariowałem... nie wiem, dlaczego ciągle jeszcze żyję... zrobiło się ciemno... też nie wiem, dlaczego... i... nie wiem, jak długo leżałem, zdawało mi się, że kilka lat... co patrzycie, jaką mam mordę?!... co?... i jak oni tam wyją?... dlaczego oni tak wyją? zacząłem się czołgać... przez trupy... do „Domku doktora"... w bramce znów mnie obłożyli moździerzem... dowlokłem się... ale jak się to stało... było cicho, nie wierzyli, że to ja wchodzę... na klęczkach wszedłem... ja nie wiem, jak się to nazywa... tam chyba wszyscy nie żyją... to niemożliwe... Klasztor... gówno... i tyle...

Umilkł, oparł głowę na dłoniach, zdawało się, że zasypia.

— Idziemy, panie poruczniku — powiedzieli dwaj zwiadowcy z jego baterii.

— Idziemy — powtórzył cicho, wstał powoli, prowadzili go pod ręce.

Za kilka minut dzwonił ogniowy z piątej: dostał zastrzyk. Śpi.

Podczas gdy następne dni i noce pęczniały śmiercią i monstrualny grób na zboczach klasztornej góry rósł wzwyż, a wzbierająca lub opadająca fala ognia i gorącego żelaza wyznaczała tętno tej bitwy, w osypującym się od wybuchów schronie Marcin Mendelssohn, śmiertelnie znużony, z wysiłkiem naciskał wyłącznik słuchawki telefonicznej, znajdując krótkie pauzy w przekazywaniu rozkazów i obliczaniu danych ogniowych, by rozmawiać ze mną.

— Olga? Nasz dywizjon chwilowo na spocznij — gadajmy — jesteś czy zgubiłeś się w tym bałaganie? A tak, bałaganie. Ja wiem, że potem prasa i propaganda, różne watahy korespondentów opiszą ślicznie taką prostą sprawę, jak umieranie na polu bitwy, jako dziejowe wydarzenie, zdyskontują na rzecz propagandy dla aliantów i sypną orderami Łaźni i Podwiązki. Waleczni Polacy — to nawet nieźle brzmi. I wkład militarny w rozgromienie hitlerowskiego najeźdźcy. Też nieźle — a naprawdę to...

— Jak jest naprawdę, Marcin?

— Naprawdę? Cień rzucony od tych, którzy już tam zostali, na tych, którzy mają zaszczyt żyć dalej. Na nas. A sztuka umierania jest trudna. Czy ktoś uwierzy — nie wiem. Czy wiesz o tym, że Gasiński, trafiony w brzuch, zawołał: „Panie poruczniku, podchorąży Gasiński melduje, że umiera!". I umarł. To wściekły teatr. Śmierć jest zawsze odarta z uroku i likwiduje bohatera i poświęcenie, niweczy je, zostawia gotowe teksty do legendy, do opowiadań dla wnuków. Nie będzie wnuków tej bitwy. Wszystko, co jest najlepsze w człowieku, teraz, w tym mizernym odbiciu człowieka, jakim jest żołnierz, tu, w tej chwili zamieniło się w nienawiść, która trzyma w ręce karabin, granat. A za gardło trzyma chęć życia za cenę śmierci. Powinienem zginąć.

— To przenośnia. Kryptonim i ty to przypadek.

— Wiem. Cały czas o tym wiem. Wiem na pewno. Ale wiem także, że być żywym w cieniu umarłych, to być wybranym. Ominiętym przez przypadek. Być zawsze tym dziewiątym wśród dziesiątkowanych. Czasem bierze mnie chęć, żeby wyleźć na tę górę zabitych, stanąć na niej i wołać: „Zabijcie! zabijcie Mendelssohna. To ja! Kończcie tę rzeźnię bohaterów". Giną kompanie — tych kompanii nie liczy strategia wojny. Strategia w bilansie posługuje się armiami. Zaczynam się gubić. Wczoraj jeden z naszych telefonistów wrócił stamtąd, tyle że zwariował. Wieziony łazikiem, siedział wyprostowany i powtarzał w kółko: „Bóg nas uratuje — Bóg nie pozwoli — Bóg jest na Cassino — chłopcy — Panie Boże, daj im zwycięstwo". Tu łatwo stracić rozum, a z Bogiem to nieprawda. Wiesz, jak jest? Bóg siedzi na Monte Cairo i przygląda się bitwie przez lornetkę, a obok stoi aniołek z chorągiewką, którą machnie dając sygnał, że bitwa jest skończona. I patrzy anielskimi ślepkami, kiedy Bóg kiwnie palcem na znak, że dość. Że koniec. Wredne aniołki, parszywe słowiki, śmierdzące maki, a Rapido to Styks — hej strzelcy wraz — cholera — czekaj — żądają ognia — Nikodem woła...

— Żyj.

— Tymczasem.

Wyłączał się, i znowu, nachyleni nad mapą, zanurzeni w noc, która miała być ostatnią, w której ostatnie kompanie wdzierały się na zbocza, by ostatecznym wysiłkiem cisnąć granat w szparę strzelniczego otworu i wygrać tę bitwę za cenę wzajemnego wybicia obu stron walczących — oczekiwaliśmy świtu 18 maja.

Gdy nadszedł, oblany słońcem, uderzył wszystkich milczeniem klasztornej góry. Było to tak niepojęte i niesamowite, że wbiło się nową drzazgą niepokoju w ostateczne zmęczenie i znużenie. Całe natężenie i temperatura zmagań nagle spadły.

O 10-tej rano z Klasztoru wyleciał gołąb, wypuszczony przez oddział, który pierwszy wkroczył w ruiny opactwa i nie napotkał oporu. Gołąb był biały i gdy wysokim lotem przebył dolinę i usiadł na maszcie radiostacji dowództwa, pozwolił sobie zdjąć z nóżki tulejkę ze zwiniętym meldunkiem. Na skrawku papieru był nakreślony ołówkiem tylko jeden znak: „V" — *Victory* — Zwycięstwo.

Gwałtownie zabrzęczał telefon:

— Tu Nikodem — Walenty — Tadeusz — na okólnik.

— Walenty słucha — Tadeusz słucha — Olga jeden, Olga dwa słucha.

— Mendelssohn umarł.

Artyleria zamilkła. W dolinie gaszono dymne świece. Na punktach rozwijano flagi z czerwonym krzyżem.

O godzinie 12-tej obok flagi polskiej i brytyjskiej, zatkniętych na ruinach, stanął trębacz i zagrał hejnał krakowski.

W godzinę później, kiedy szliśmy w milczeniu do Klasztoru, wśród nagich kikutów spalonych drzew zagrodziła nam drogę na wąskiej, wytyczonej wśród min ścieżce — oderwana ludzka dłoń. Sama dłoń.

Marcin stanął zanurzony w bujną trawę pobojowiska i przysłaniając oczy osłonecznioną dłonią powiedział cichym, obolałym głosem:

— Wielką miałem śmierć.

Na północny zachód od Klasztoru dymiło się oblężone Piedimonte.

Była wielka cisza bez ptaków. Tutaj zabito i ptaki.

Tadeusz Sowicki

Jan Izydor Sztaudynger

FALA POBOŻNA

Fala pobożna pacierz mruczy,
Ryby kościelnych pieśni uczy,
Nie ma klasztora ni przeora,
Teraz na rzekę modłów pora.
Przystanął czas. Odwrócił lica,
Pluskiem pozdrawia go Pilica.

Widziała, wszystko to widziała.
Odmienne dusze, inksze ciała,
Historii kawał siaki taki,
Lecz dziś odpływa od Itaki
A pluskającej fali echo
Jest pożegnaniem i... pociechą.

NAD PILICĄ

Nad Pilicą stoję i... niby
Łowię ryby.
Witką wysmukłą i cienką
Rzucam jak wędką...
Łapię krajobrazy
Jak z muślinu, jak z gazy.
Olchy wchodzące w wodę półkolem,
Wierzby będące Polski symbolem.

Nawias pierwszy:
(Olchę Kraszewski chwali,
Że żadne drzewo piękniej się nie pali.
Gdy ogień ją męczy,
Ona się broni siedmiu kolorami tęczy)

Nawias drugi:
(Wierzbę z Polską równa Mangha,
W hierarchii drzew najwyższa jej ranga.
Wycięta bezlitośnie do imentu,
Na przekór losom rodzi bukiet prętów)

UWERTURA

Trąbiło auto. Chłopski wóz
Przejazdu drogę mu zagrodził,
Ryk auta się daleko niósł,
Woźnica sobie znać dogodził.

Podszedłem! — Wziąłem uzdę w ręce
I sprowadziłem konia w bok.
Ten koń odnalazł się w piosence,
Jak na twym czole krnąbrny lok.

Ballada o księdzu amatorze koni, o kawałkach cukru i o śmierci przez kopnięcie.
Ballada o nocnym rżeniu, o gubieniu podkowy i o strzelaniu z bata.

Idźmy za kościół. Jakaś płyta,
Zwłoki dwóch księży tu złożono
I śmierć ich śmiercią wciąż nie syta
Każe im śpiewać unisono.

Ten, co po prawej leży stronie,
Namiętnie ponoć lubił konie,
Nosił im cukru pełne dłonie,

Aż się doczekał smutnej pointy
I zmarł przez konia w skroń kopnięty
I tym się dostał do legendy.

Gdy północ nader gadatliwa
Zliczyć się stara swe godziny,
Jak skąpiec, który wciąż się myli,
Rżenie w kościele się odzywa
I mlecznobiała siwka grzywa
Bielsza od śniegu i pierzyny
Wyłania się w tej samej chwili.

Mówią, że trzeba strzelić z bata
Poświęcanego u ołtarzy...
Wtedy jak obłok koń odlata
I już się zarżeć nie odważy...

A jeśli kogoś i polubi
Czując współczucie w nim i męstwo,
Wtedy podkowę złotą gubi,
By za nią kupić nabożeństwo.

A czasem staje tuż przy płycie
I mając dziwną moc w kopycie
Maluje nim (o dziw nad dziwy!)
Swój biały łeb... w otoku grzywy.

Zmieniono płytę, nie pomogło,
Wrócił rysunek niczym godło.
Staruszków straszy. Straszy dziatki,
A jam opisał te przypadki....

Bom myślał sobie o tym nieraz,
Czy na mym grobie także pegaz
Odciśnie skrzydła i kopyto
(Przez które głowę mam rozbitą).

GDYBYM WYKONAŁ

Gdybym wykonał Województwa mapę,
Miałbym uroczą i piękną atrapę,
Pójdźcie, zabiorę Was z sobą na gapę.

Mógłbym ją upstrzyć w punkty i punkciki
Chorągiewkami! —
Tum zbierał rydzyki
A tu poziomki.
Tum pisał liryki.

A tu chodziłem z uroczą dziewczyną,
Haustem całusy spijając jak wino, —
Tu mnie spotkała Kora z Prozerpiną.

A tu bogini łowów czysta Diana
Wracała właśnie w strudze skąpana
I pozwalała całować kolana.

Tutaj żur jadłem z wiśniowymi listki,
Ten żur pochwalę na chwałę Kopystki,
Bowiem jest smaczny i wyborny wszystki.

Tu miałem odczyt, tu trzeci, tu drugi,
A tu kamienie rzucałem do strugi
Patrząc, jak tafla zamienia się w smugi.

A tu przeze mnie natchnione teatry
Teatry lalek, — przeganiając wiatry
Oczu dziecięcych zapalały warty. —

O, szereg byłby i piękny, i długi,
Zmieszane z sobą grzechy i zasługi
Mogłyby wieniec stworzyć wokół głowy
W równych proporcjach... cierniowo-bobkowy

Jan Izydor Sztaudynger

Herman Broch

Z PODMUCHEM WIATRU

Pod markizą w brązowe i białe pasy, rozpiętą również teraz, w nocy, stoj lekkie, wyplatane stoliki i krzesła. Aleją między dwoma rzędami domów wie je lekki nocny wiaterek, muskając korony drzew okryte młodym listowiem zdawać by się mogło, że to powiew morza. Ale to tylko wilgotny asfalt: wła śnie pustymi ulicami przejechał samochód-polewaczka. Kilka ulic stąd ciągni się bulwar, skąd dochodzą sygnały klaksonów.

Młody człowiek musiał być już lekko zawiany. Szedł ulicą bez kapelusza bez kamizelki. Ujął się pod boki, starając się rozchylić jak najszerzej poł marynarki, aby wiatr chłodził plecy. Było to jak chłodna kąpiel. Gdy się do piero przekroczyło dwudziestkę, czuje się niemal zawsze, jak krążą w ciel soki żywotne.

Chodnik przed kawiarnią wyłożony był brązowymi matami kokosowym które wydzielały nieco stęchły zapach. Młody człowiek przeciskał się troch niepewnie między wyplatanymi krzesłami, kilkakrotnie potrącił jakiegoś go ścia, uśmiechnął się przepraszająco i wreszcie dotarł do otwartych szklanych drzwi.

Wewnątrz lokalu zdawało się być jeszcze chłodniej. Młodzieniec usiadł n skórzanej kanapce biegnącej wzdłuż lustrzanych ścian. Rozmyślnie wybra miejsce na wprost drzwi, aby niejako z pierwszej ręki chwytać w płuca lek kie podmuchy wiatru. Gramofon na bufecie właśnie przestał grać — prze chwilę syczała jeszcze obracająca się płyta, po czym lokal wypełniły kawiar niane szmery, działające jak cisza — była w tym jakaś nieprzyjemna złośli wość i młodzieniec wlepił wzrok w kamienną podłogę, której wzór z niebie skich i białych kafelków przypominał tablicę do gry w młynka, ale w środk niebieskie kafelki tworzyły ukośny krzyż św. Andrzeja, niepotrzebny prz grze w młynka — tak, to było całkiem zbyteczne. Na takie drobiazgi jedna nie należy zwracać uwagi. Stoły miały blaty z białego, lekko żyłkowaneg marmuru; na blacie przed nim stał kufel ciemnego piwa; banieczki pian wzdymały się i pękały.

Przy sąsiednim stoliku, także na skórzanej kanapce, ktoś siedział. Rozma wiano tam, ale młody człowiek był zbyt leniwy, by obrócić głowę w tamt stronę. Były to dwa głosy — głos mężczyzny, bardzo jeszcze chłopięcy, i gło kobiety, gardłowo-macierzyński. „To musi być tęga, ciemnowłosa dziewczy

na" — pomyślał młody człowiek i celowo nie odwracał głowy w tamtą stronę. Ktoś, kto dopiero co stracił własną matkę, nie szuka gdzie indziej macierzyńskości. Starał się myśleć o cmentarzu w Amsterdamie, o znajdującym się tam grobie ojca, tym grobie, o którym nigdy myśleć nie chciał, a o którym teraz musi myśleć, ponieważ i ją tam pochowano.

Obok głos męski zapytał:

— Ile ci potrzeba pieniędzy?

Odpowiedzią był niski, gardłowy śmiech. Czy ta kobieta naprawdę jest brunetką? Przyszło mu na myśl określenie: ciemna dojrzałość.

— Powiedz mi wreszcie, ile ci potrzeba! — mówił teraz głos rozdrażnionego chłopca. No oczywiście, każdemu sprawia radość, gdy może dać pieniądze swojej matce, a właśnie ta ich potrzebuje. Jego matka nie potrzebowała pieniędzy, miała wszystko. A jakby to było przyjemnie móc się o nią troszczyć, zwłaszcza gdy jego dochody — tam, w Południowej Afryce — stale wzrastały. Teraz już za późno. Wszystko na nic.

Znowu ten niski śmiech. Młody człowiek myśli: „Teraz chwycił ją za rękę". A po chwili słyszy:

— Skąd masz tyle pieniędzy?... A nawet gdybyś je miał, nie wezmę ich od ciebie.

Tak mówią matki, biorą pieniądze tylko od ojców.

Dlaczego nie wrócił po śmierci ojca? Powinien był to uczynić. Po co włóczył się nadal po Afryce? Pozostał tam nie myśląc o tym, że matka może umrzeć. I oto tak się stało. Oczywiście, nie zawiadomiono go w porę telegraficzne, ale jego obowiązkiem było to przeczuć. Sześć tygodni po jej śmierci przybył do Amsterdamu. I po cóż teraz jeszcze włóczy się po Paryżu?

Młodzieniec patrzy na podłogę, na skośny krzyż pośrodku. Cała podłoga pokryta jest maleńkimi kupkami trocin, które wokół żeliwnych nóg stolików zbijają się w małe wydmy.

Po chwili młodzieniec myśli: „Prawdopodobnie wystarczyłoby jej sto franków. Gdybym wiedział, jak to załatwić, chętnie ofiarowałbym jej sto, nie, dwieście, trzysta franków. Teraz mam przecież także tę holenderską schedę, której nie tknę. Mój ojciec obawiał się zawsze, że ją przepuszczę. Czy byłby zawiedziony, gdyby mnie teraz zobaczył? Nie, nie ruszę jego pieniędzy. Ale ulokowałem je dobrze, bez ryzyka, a jednak na procent. I to by go także zdziwiło". Raz jeszcze rozważył w myśli zalety i wady nowej lokaty kapitałów.

Wskutek tego zgubił na chwilę wątek rozmowy. Teraz słyszał ją znowu. Chłopięcy głos mówił:

— Przecież ja cię kocham.

— Właśnie dlatego nie powinieneś mówić o pieniądzach.

Młody człowiek myśli: „Oboje wysyłają swoje głosy, ich głosy wydobywają się z ust wraz z oddechem i w odległości paru piędzi od nich — może już nad stołem, a może nieco dalej — te oddychające głosy łączą się ze sobą, by się zaślubić. Oto istota miłosnego duetu".

I rzeczywiście, na nowo dały się słyszeć słowa:

— Kocham cię, tak bardzo cię kocham.

— Mój maleńki!...

„Teraz całują się — myśli młody człowiek. — Dobrze, że naprzeciwko nie ma lustra, musiałbym ich wtedy widzieć".

— Jeszcze raz — wyrzekł niski głos kobiety.

„Dałbym jej za to czterysta franków — myśli młody człowiek i upewnia się, czy jego za bardzo wypchany portfel („Po co, u licha, noszę zawsze przy sobie tyle pieniędzy? Komu chciałbym tym zaimponować?") znajduje się na swoim miejscu. — Czterystu frankami można by ją uszczęśliwić."

Ale głos chłopca wyjmuje mu słowa z ust:

— Czy musisz mieć od razu całą sumę? W ratach mógłbym ją wydostać.

„Ten chłopak musi być w moim wieku — myśli młody człowiek — może odrobinę młodszy. Dlaczego nie potrafi zdobywać pieniędzy? Należałoby go nauczyć, jak łatwo jest zdobywać pieniądze. Chętnie bym mu zaproponował, żeby pojechał ze mną do Kimberley. Ostatecznie mógłby ją zabrać ze sobą."

— Wolałabym umrzeć niż przyjąć od ciebie pieniądze.

„No, no — myśli młody człowiek — ona nie ma racji; ja bym jej nie pozwolił tak mówić. Już wiem, już rozumiem, ona chciałaby mu tego oszczędzić; woli jego karmić, karmić łyżeczką, ale chce żyć, musi żyć, a żeby żyć, trzeba pieniędzy, tych wstrętnych, brudnych pieniędzy. Ale z kim ona chce żyć? Z kim chce żyć? Z nim? Jeżeli dam jej pięćset, sześćset franków, będzie chciała żyć ze mną, a jego żywić w tajemnicy. Gdyby od niego brała pieniądze, to żyłaby może z nim, ale przestałby wówczas być jej synem, a temu ona chce zapobiec. Tak źle i tak niedobrze. Oczywiście, dla niego byłoby lepiej, gdyby umarła, ale tego ona nie zrobi, a tym bardziej nie odbierze sobie życia. Właściwie należałoby chronić chłopca przed tą kobietą." Myśl rwała się. Gdy człowiek już trochę wypił, nie każda myśl daje się przemyśleć do końca.

To piwo jest do niczego. Ostatni kufel wypił duszkiem i jest mu trochę niedobrze. Coś lodowatego utkwiło w okolicy żołądka, koszula lepi się do ciała i nawet głęboki oddech nie przywraca dobrego samopoczucia. Dobrze byłoby mieć teraz obok siebie macierzyńską kobietę.

Roześmiał się sam do siebie: „Gdybym sobie teraz odebrał życie i zapisał jej swoje pieniądze, cały ten świński majątek, mogłaby żywić swego chłopaczka, a gdyby jeszcze ponadto poszła za moim przykładem i popełniła samobójstwo, mały uwolniłby się nawet od niej. Tak czy owak jest dobrze, a raczej byłoby dobrze, bo ja przecież wcale nie mam zamiaru odbierać sobie życia, nie myślę nawet o tym. Co też mi wpadło do głowy?".

Za bufetem kręciła się jakaś niemłoda osoba w niezbyt czystej różowej sukni. Kiedy rozmawiała z kelnerem, widać było jej profil i między górną a dolną szczęką powstawał trójkąt, który się otwierał i zamykał. Duża, śnieżnobiała kotka-angora o różowym nosku wskoczyła bezszelestnie na ladę, przez chwilę myła się, po czym znieruchomiała obserwując lokal okrągłymi niebieskimi oczyma.

„Dobrze, że nie muszę oglądać tej kobiety obok siebie" — i nagle, nieoczekiwanie dla samego siebie, rzekł półgłosem:

— Można by sobie śmiało odebrać życie.

Wypowiedziawszy te słowa, przestraszył się: była to jakby odpowiedź na wezwanie, które usłyszał, a jednak go nie usłyszał, chociaż wiedział, że zawołano nań jego dziecinnym imieniem i że to wołanie oznacza rozkaz przerwania zabawy i powrotu do domu. „Gdybym nie miał imienia — rozmyślał — nie mogłaby mnie zawołać, ale tak muszę jej posłuchać; zawsze trzeba słuchać matki, uczyła mnie, trzeba iść za nią posłusznie aż do grobu, jak

gdyby nie wolno było jej przeżyć. Chociaż to straszne, ta konieczność odebrania sobie życia, nic się tu nie da zmienić; co prawda, to prawda, i trzeba to sobie otwarcie powiedzieć."

— Tylko śmierć chroni nas przed nowymi powikłaniami.

To zdanie stało niejako w powietrzu, jasno i ostro, niby część jego „ja", wryło się niejako w powietrze, a zarazem samo stanowiło potwierdzenie wypowiedzianego. Bo oto teraz można było oczekiwać, że jego głos, który się wrył w powietrze, splecie się z głosami tamtych dwojga; młody człowiek odmierzał wzrokiem odległość owego punktu w powietrzu, w którym to spotkanie nastąpi: wyryty obraz znajdował się dokładnie we właściwym miejscu, w odległości jakichś ośmiu, dziewięciu stóp od niego. „Teraz będzie trio" — pomyślał i nasłuchiwał, jak tamci to przyjmą. Ale oni widocznie nie zwrócili na to uwagi, gdyż kobieta powiedziała na wpół żartobliwie, na wpół z trwogą:

— Gdyby on tu teraz przyszedł!...

— Zabiłby nas — odparł głos chłopca — przynajmniej mnie by zabił, gdyby się aż tu zabłąkał... Ale to jest mało prawdopodobne.

„Oboje plotą trzy po trzy — pomyślał młody człowiek — mówią najwidoczniej o kimś, kto ma przybyć jako mściciel, jako prokurator i sędzia, jako kat, który zetnie ich oboje. Muszę ich uspokoić."

— On nie przyjdzie. Trzy lata temu na udar serca w pociągu między Amsterdamem a Rotterdamem.

— Daj mi papierosa — rzekła kobieta, a głos jej brzmiał rzeczywiście spokojniej.

„No, ta przynajmniej zrozumiała — skinął młody człowiek — a ja po tym strachu napiję się whisky." Przywołał kelnera i zamówił wódkę.

Wypiwszy, poczuł się lepiej, nawet zupełnie dobrze. To można by powtórzyć. „Kelner, jeszcze jedną!" Tak, to trzeba powtórzyć. Co za bzdury wygadywali tamci! Zmarli mają wstawać z grobów, żeby ich zabijać? Komandor. Kamienny gość. Takie rzeczy dzieją się tylko w operze, moi państwo, to tylko w *Don Juanie*. Nagle zadrżał:

— A jednak idzie, by zrobić porządek.

Był to tylko kelner, który stał przed nim z zamówioną whisky; rozbawiło go to tak, że kilkakrotnie powtórzył ze śmiechem:

— A jednak idzie, już przyszedł.

Oczywiście kobieta obok wzięła to poważnie:

— Może byłoby lepiej, żebyśmy stąd poszli.

— Dobrze — odpowiedział młody człowiek.

Może to jednak było na serio, może to był kamienny gość, a nie kelner, ten, co zabiera, a nie ten, co przynosi.

— Strach ma wielkie oczy — mówił chłopięcy głos — prędzej możemy go spotkać na ulicy... z pewnością nie zabłądzi do tego lokalu...

„Nie bądź taki przemądrzały, chłopczyku... Jeżeli on mógł zabłądzić aż do szpitala, ażeby zabrać matkę, dlaczego nie miałby zabłąkać się aż tutaj... Lekarze w szpitalu opowiadali, że ciężką operację żołądka, której musiała się poddać, przetrzymują z trudem najsilniejsze nawet organizmy; ale nie na żadnej pewności, czy on jej poza tym nie zmusił do samobójstwa."

Kobieta przy sąsiednim stoliku odpowiedziała:

— Na ulicy można przynajmniej uciec.

„Nie ma ucieczki, moja droga. Jeżeli pani będzie uciekała, on strzeli pa
w plecy. Istnieje tylko jedna jedyna ochrona — bezimienność. Kto nie m
już imienia, tego nie można zawołać, oni go nie mogą zawołać. Dzięki Bog
zapomniałem swego imienia." Wyjął z cygarnicy cygaro i zapalił je z przy
jemnością.

— Wyjedziemy, najdroższa, wyjedziemy stąd daleko... nic i nikt nas już n
dosięgnie — mówił głos chłopca.

„A więc skapowałeś wreszcie, że mamy jechać do Południowej Afryki, zar
biać pieniądze. Nie podoba mi się tylko, że mi cygaro nie smakuje, zupełnie n
nie smakuje. Tfu, do diabła, trzeba się było napić gorącego mleka."

Podchwyciła to od razu kobieta przy sąsiednim stoliku:

— Kelner, proszę szklankę gorącego mleka.

„Teraz jesteśmy w transie — pomyślał młody człowiek — nasze głosy spl
tły się ze sobą i ten splot funkcjonuje bez zarzutu, niebawem połączą się t
nasze losy. Teraz powinien bym się stąd oddalić. Po cóż miałbym dalej wpl
tać swój los w losy tamtych dwojga? Chciałbym wetknąć jej banknot tysią
frankowy i zniknąć. Cóż mnie oni obchodzą? Jestem sam i to mnie najlepi
zabezpiecza przed nim. Jeżeli zostanę z nimi, nic mnie przed nim nie uratuje

— Najdroższa, najdroższa, ukochana — błagał chłopczyk przy sąsiedni
stoliku.

„Czyżby ci dwoje nie mieli imion? A może i oni wiedzą już o niebezpieczeń
stwie ze strony imion? Byłoby to zrozumiałe; niemniej muszę to zganić. Ta
jest, droga pani, pani jest pozbawiona instynktu macierzyńskiego: matki wy
najdują imiona dla swoich dzieci i nic nie może ich powstrzymać od używani
tych imion, nawet gdyby to groziło wielkim niebezpieczeństwem."

— Jesteśmy przecież w publicznym miejscu — broniła się kobieta i wycz
wało się, że wskazuje na kelnera.

Kelner miał łysinę lśniącą jak lustro. Kiedy nie był zajęty, stał oparty o la
dę, a bufetowa wmawiała mu coś zawzięcie, kłapiąc szczękami. Szczęście, z
nie rozumiało się, co mówią ich głosy, w przeciwnym bowiem razie one tak
wplotłyby się w ten węzeł głosów i losów, splecionych nierozerwalnie, chociaż
każdy pozostawał samiuteńki jak palec boży. „Ten węzeł siedzi mi w gardl
znowu mam to cholerne pragnienie."

Kobieta otrzymała zamówione mleko, bufetowa zaś wylała resztkę na sp
deczek. „Arouette — wabiła angorę — masz mleczko, chodź tu, chodź, Aroue
te." I Arouette, ociągając się z godnością, przeszła wzdłuż lady do spodk
z mlekiem.

Zapewne kobieta także piła swoje mleko łakomie, małymi łykami, bo chł
pięcy głos rzekł z podziwem:

— Och, jak ja ciebie kocham... będziemy się zawsze rozumieć nawzajem...

— Rozumieć, znaczy splatać — powiedział młody człowiek — a to jest mo
sprawa. Gdyby rzeczy nie miały imion, nie byłoby zrozumienia, ale nie byłob
też nieszczęść. — I pomyślał: „Jestem zalany, niewypowiedzianie zalany i n
mam już imienia. Moja matka nie żyje".

Czy kobieta odpowiedziała? Tak, uczyniła to:

— Kochamy się, tylko śmierć może nas rozłączyć.

— On przyjdzie i będzie strzelał, może pani być tego zupełnie pewna, wielc
szanowna pani. — Młody człowiek jest ogromnie zadowolony, ponieważ na ły

sinie kelnera dostrzegł odblask lampy. „Łysina jest łysiną, światło jest światłem, rewolwer jest rewolwerem, wszystko, co się dzieje, dzieje się między imionami, tak że bez imion świat zastygłby w bezruchu; ale moje pragnienie jest pragnieniem, i to jeszcze jakim."

Tymczasem do lokalu wszedł jakiś mężczyzna, tęgawy człowiek z czarnym wąsem; jego twarz, pokryta siecią czerwonych żyłek, wskazywała na skłonność do apopleksji. Nie patrząc w prawo ani w lewo, podszedł prosto do bufetu, oparł się o ladę, wyciągnął z kieszeni gazetę i zaczął czytać — stały gość, który nie musi zamawiać: bufetowa, jakby to było samo przez się zrozumiałe, podsunęła mu wermut.

Młody człowiek pomyślał: „Oni go nie widzą". Głośno zaś powiedział:

— Oto on.

Widząc zaś, że nikt się nie rusza, a człowiek przy bufecie stoi odwrócony tyłem, zawołał bardzo głośno:

— Kelner, jeszcze jedno piwo.

Między pragnieniem a piwem, które oba są imionami, rozciąga się błoga czynność picia.

Na dworze powiał teraz silniejszy wiatr, zwisające zęby markizy poruszały się, a ludzie, którzy przy wyplatanych stolikach czytali gazety, musieli raz po raz wygładzać szybkim ruchem ręki szeleszczący papier.

Jednakże bardziej interesujący od czytelników gazet na dworze był gość przy bufecie; młodemu człowiekowi, który go obserwował, wydało się nagle, że trzyma on gazetę do góry nogami; wrażenie to było mylne, ba, nawet obrażające, gdyż gość, zwrócony do panienki za bufetem, rozmawiał z nią niewątpliwie na temat przeczytanego artykułu, raz po raz bowiem uderzał czarno owłosionym wierzchem dłoni lub bębnił zgiętym palcem w jakieś określone miejsce w gazecie.

Cóż on jednak mógł przeczytać, co go tak bardzo zdenerwowało? Wyglądał, jakby z samego zdenerwowania miał jeszcze raz dostać udaru serca. Nie ulegało wątpliwości: ten człowiek znalazł w gazecie przedrukowane sprawozdanie z procesu, własnego procesu o zabójstwo; było to dziwne, tym dziwniejsze, że nie tylko antycypowało przyszłość, ale również, że nastąpiła tu jakaś zamiana ról: jak można wytoczyć proces sędziemu, który prowadzi śledztwo i wydaje wyroki? Czyż nie jest to jego prawo, jego dobre, odwieczne prawo — zabić chłopca, zabić swoją żonę, zabić ich wszystkich? — Młody człowiek wpatruje się w miejsce, w którym splotły się głosy i losy ich wszystkich i w którym splatają się i splatać się będą ciągle na nowo.

— Tu jesteśmy — odzywa się w końcu młody człowiek tracąc cierpliwość.

— Gdybym mogła zdobyć te pieniądze — mówi kobieta — on jest przekupny.

— Ja zapłacę — mówi młody człowiek — ja... — i kładzie na stole banknot stufrankowy, niejako na próbę, by zobaczyć, czy to wystarczy.

Gość przy bufecie nie zwraca uwagi na ten gest ani na pieniądze. Długi trzeba płacić życiem.

— Nie martw się, nie chcę, żebyś się martwiła — rozlega się błagalny głos chłopca — ja...

„Co to znaczy »ja«? Ty milcz. Kto nie ma pieniędzy, powinien milczeć. Obrzydłeś mi. Ja chcę płacić i zapłacę. Ja jestem ja. Jestem sobą, nawet bez imienia jestem sobą."

— Tutaj!

To krzyknął młody człowiek, krzyknął, aby gość przy bufecie, ten nieruchomy gość, odwrócił się wreszcie ze spodziewanym, długo oczekiwanym okrzykiem rozpoznania, aby ten okrzyk zespolił się z jego krzykiem, los z losem, aby splotły się z sobą w jednym punkcie.

Nic jednak nie zaszło. Nawet kelner nie podszedł do stolika; zajęty był na tarasie i orzeźwiający wietrzyk trzepotał jego białym fartuchem. Mężczyzna przy bufecie nie poruszył się, stał nadal nieruchomy jak głaz i rozmawiał w dalszym ciągu z bufetową, której podał gazetę. To była jego zemsta za bezimienność — kamienna wzgarda.

Kobieta przy sąsiednim stole mówi:

— Ja się nie martwię; przeciwnie, moje serce przepełnia nadzieja. Ale moje nogi i ręce są jak z ołowiu i gdyby on jednak przyszedł, byłabym jak sparaliżowana... Już pora wracać do domu.

„Nadzieja? Tak, nadzieja. Kto nie ma imienia, żyje w świecie, w którym nic się nie dzieje, i nic mu się już nie może przytrafić. Jest wyzwolony z wszystkich powiązań i splotów: nie mam imienia, nie chcę już mieć żadnego. Dosyć już długo nosiłem narzucone mi imię, a teraz mam wstręt do wszystkich imion razem. Ale czy nie jest to bezsilny, bezużyteczny bunt, a nawet bunt przeciwko matce, która wołała cię tym imieniem?" I prawie z płaczem dochodzi do wniosku:

— Na nic się to nie zda...

— Tak, wracajmy do domu — mówi głos chłopięcy.

„Do domu chcesz wrócić? Bez swego »ja«? Bez imienia? To być nie może, tego jeszcze nigdy nie było." Młody człowiek czuje, że znowu ogarnia go słabość, że jego twarz — a może także twarz chłopca przy sąsiednim stoliku — pobladła, a dotykając czoła czuje, że jest ono zroszone zimnym potem. „Mam wszystkie imiona, wszystkie od A do Z, i dlatego nie mam żadnego."

— Mój drogi, maleńki... — mówi teraz kobieta cicho, z czułością, ze smutkiem.

Młody człowiek przytaknął. „Ona się teraz z nim żegna. Ja się także pożegnam i to będzie bezimienne pożegnanie. Zawieszę na swoim »ja« łańcuszek z wszystkich imion. Zacznę od litery A, ażebym pierwszy był przesłuchiwany, badany od stóp do głów, badany na śmierć i życie, nawet jeśli on ma już gotowy wyrok w kieszeni swego surduta."

I rzeczywiście, mężczyzna przy bufecie wyciąga rewolwer i pokazuje kelnerowi, jak broń działa; a więc ta historia z gazetą była przygotowaniem, bardzo dobrym przygotowaniem — dlaczego rzeczy nie mogłyby potoczyć się raz w odwrotnym kierunku?

Kelner waży na dłoni pokazaną mu broń, a potem serwetką wyciera lufę, aż błyszczy jak lustro.

„Nie, co za wiele, to za wiele. Kelnera ta sprawa w ogóle nic nie obchodzi, może najwyżej zmyć później krew z kamiennej posadzki i posypać ją trocinami." I, aby przypomnieć mu jego obowiązki, młodzieniec woła: — Jeszcze jedno piwo! — Wymachuje przy tym stufrankówką — dając ostatni, rozpaczliwy, ale już beznadziejny znak strzelcowi. Ten oczywiście nie zwraca na to uwagi; w dalszym ciągu majstruje przy rewolwerze, przygotowuje go do strzału — on, sędzia i kat w jednej osobie.

Kotka Arouette wypiła już mleko i oblizawszy wąsy, szyję i ogonek, rozsądnie zwija się w kłębek i układa do snu.

Tymczasem bufetowa zaczyna ustawiać na bufecie szereg szklanek, cały łańcuch szklanek; za każdym razem, gdy stawia szklankę, rozlega się cichutkie, dzwoniące brzęczenie. Szczęk rewolweru. „Stroją instrumenty — myśli młody człowiek — a kiedy wszystkie głosy będą już współbrzmieć, wówczas nadejdzie moment śmierci: wtedy kula, którą on właśnie wpuszcza do magazynka, trafi we mnie, rzuci mnie na kamienną podłogę, na kamienny krzyż św. Andrzeja, jakbym miał być do tego krzyża przybity, przytwierdzony do jego imienia. Czy nie było mi już kiedyś Andrzej na imię? Być może, ale nie pamiętam. W każdym razie Andrzej zaczyna się na literę A..."

Młody człowiek prosi:

— Od tej chwili nazywajcie mnie A.

Silniejszy podmuch wiatru wdarł się do lokalu, niosąc ślady akacjowej woni.

— Jaka piękna dziś noc pod tymi drzewami, pod dzwoniącymi gwiazdami — powiedział przyćmiony łagodnie głos kobiety.

— Pod dzwoniącymi gwiazdami śmierci — odpowiada młody człowiek i nie wie, czy to powiedział.

Ale głos chłopca mówi:

— W taką noc mógłbym umrzeć na twojej piersi.

— Tak — powiedział młody człowiek.

— Tak — powiedział bardzo głęboki głos kobiecy — chodź.

W tej chwili mężczyzna przy bufecie poruszył się. Poruszył się bez pośpiechu, nawet bardzo powoli. Najpierw wyjął gazetę z rąk bufetowej i jeszcze raz z naciskiem stuknął ręką w to miejsce, gdzie było sprawozdanie z jego procesu, następnie zwrócił powoli twarz ku obecnym, patrząc ponad nimi w dal niewidzącym spojrzeniem; w ustach miał już wyrok.

— Egzekucja może się rozpocząć.

Sędziowski głos, mimo swej miękkości, nie dopuszczał sprzeciwu; dotarł do punktu, w który niezmiennie i z najwyższym napięciem wpatrywał się nadal młody człowiek — i tam zawisł.

A. natomiast — bo tak go odtąd będziemy zwali — rzekł:

— Oto zamknął się łańcuch: narodziny i śmierć, tu i tam matka.

Gościa przy bufecie to nie wzrusza. Szerokim, okrągłym gestem podnosi broń, pokazując ją znieruchomiałym, urzeczonym oczom wszystkich obecnych, a następnie, ukrywszy ją za plecami, rusza z miejsca, zbliża się z kamiennym, niewzruszonym postanowieniem, podchodzi coraz bliżej, kierując się niezmiennie, niechybnie — czyż nie tak miało być? — ku sąsiedniemu stolikowi. A ponieważ nadszedł moment katastrofy i ponieważ cofający się czas osiągnął teraźniejszość, punkt teraźniejszości, śmiertelny punkt teraźniejszości, punkt, w którym z przyszłości ma przeskoczyć w przeszłość, ponieważ teraz wszystko znowu ma się stać przeszłością — A. pozwala sobie po raz pierwszy i ostatni rozchylić zasłonę snu, który przecież za chwilę pochłonie także jego — i utkwiwszy wzrok w zbliżającym się człowieku, towarzysząc mu w wytkniętym przez niego kierunku, spogląda na sąsiedni stolik.

Stolik był pusty, para zniknęła. W tej samej chwili gramofon zaczął grać *Père de la Victoire.*

Kelner szedł za gościem wymachując serwetką. A. wyciągnął do niego rękę ze stufrankowym banknotem.

— Czy ci państwo, co tu siedzieli, zapłacili?

Kelner spojrzał na niego nie rozumiejąc.

— Bo ja chciałem także za nich zapłacić.

— Wszystko jest uregulowane, proszę pana — rzekł kelner obojętnym tonem i puścił w ruch swoją serwetkę, ażeby tęgi, apoplektycznej budowy gość z czarnym wąsem, zamierzający właśnie usiąść obok na skórzanej kanapce, zastał czysty stolik.

Szeroki uśmiech rozlał się na zaczerwienionej twarzy gościa:

— Niech pan nie będzie taki uczciwy, mój przyjacielu.

„Kogo on miał na myśli — pyta w duchu A. — kelnera czy mnie? Ja jestem naprawdę zalany, zalany na śmierć."

Bufetowa zaczęła wycierać szklanki. Brała do ręki jedną po drugiej; brzęczały dzwoniąc, a w każdej odbijały się światła lokalu. Arouette zbudziła się i kilkakrotnie figlarnie wyciągnęła łapkę w kierunku świetlnych plam. Na dworze ucichł wiatr.

Przełożyła
Wanda Jedlicka

Tadeusz Nowak

PIECZENIE ZIEMNIAKÓW

Znowu widzę na pamięć
brzeg, jak dzbanek gliniany
wypalony przez jaszczurki.
Jak w liściasty krzew, z brzegu
skakaliśmy do rzeki,
aż las senny unosił
jaworowe powieki.

I znów słyszę na pamięć,
jak w czerwonych kaszkietach
kują długo dzięcioły
pszenny kołacz słoneczka
jemiołuszkom na stoły.

Ale ciebie nie widzę,
Chrystusiku, przez rzekę
przenoszony na rękach.
Twarz ci deszcze wyjadły,
wody świętość uniosły.
Chłopcy pieką ziemniaki
dorzucając do ognia
twoich niebios drewienka.

WIERZBY

Pocierpimy, staruszko?
— Pocierpimy z ochotą.
Idzie przez nas na przełaj
boży anioł piechotą.

Idzie przez nas, utyka,
choć grzeszymy nieskoro.
Pocierpimy, staruszko?
— Pocierpimy z pokorą.

// Odtąd grali na wierzbie,
modulując ustami
tę sękatą chudzinę
Bożej Męki nad nami.

UCIECZKA

Opuszczam siebie — sól morze opuszcza
i żelazo się sączy z łodygi milczenia.
Wszystkie psy świata tropią moje piżmo
na progu, w leśnym sianie i w przegubie rzeki.

A mnie nie ma. Jest tylko krzaczek malinowy,
obok którego chłopi zwożą fortepiany.
I skubią sobie ze mnie, jak proboszcz z różańca
zapatrzony w fiolet biskupiego sadu.

A ja widzę z daleka snu błękitny stóg
i wokół niego koni drabiniaste pyski,
którym cukier podtyka dziadek mój — ich bóg,
wychylony z nieba dziecinnej kołyski.

VAN GOGH

Cyprys po cyprysie, jak skiba po skibie,
gdzie horyzont — melonik uchyla fioletu,
racicami obłoków zaorane pole.
Dalej przez pszenice przepiórkowe prawie
przesypują jaskier dukatowe pawie.

I leżą obcięte uszne małżowiny
na tyle cieleśnie użytych kochanek,
aby słoneczniki z ogródka zajazdu
mogły patrzeć upalnie w okna bez firanek.

*

* *

Przyjaciele rozniesieni na gumowych podeszwach.
Z waszego pochylenia przy prostopadłej ścianie,
po rozgrzebaniu brzucha, spragniony pije szczur.
Wtedy wody roślinne próbują poskładać
wydziobany nad wami przez ptaki słonecznik
i zwierzęta po skórze ściągniętej z nich na bęben
w taneczność waszą wchodzą jak w fioletowy lej.

A to jest staroświeckie jak cerowanie pończoch
na grzybku łysiejącej świętości apostoła.

Tadeusz Nowak

André Gide

O CHOPINIE

NOTATKI O CHOPINIE

Ukazanie się w druku moich notatek o Chopinie zapowiedziałem już w roku 1892, czyli blisko czterdzieści lat temu. Co prawda tytuł brzmiał wtedy: *Notatki o Schumannie i Chopinie*. Dzisiaj zestawienie tych dwóch nazwisk sprawia mi przykrość podobną do tej, jaką odczuwał Nietzsche słysząc słowa: „Goethe i Schiller". W okresie, kiedy pisałem te notatki, myślałem, że o Schumannie będzie też dużo do powiedzenia, ale z czasem wszystko to zaczęło wydawać mi się coraz mniej ważne.

Schumann jest poetą. Chopin jest artystą, a to zupełnie co innego: wyjaśnię tę sprawę poniżej.

Ale przez dziwne zrządzenie losu, którego poza nim nikt nie zaznał, Chopin jest tym bardziej zapoznany, im więcej wykonawcy jego pracują nad tym, żeby dać go poznać. Bacha, Scarlattiego, Beethovena, Schumanna, Liszta czy Fauré'go można interpretować lepiej lub gorzej. Nie fałszuje się ich znaczenia przez niezręczne nieco wykonanie. Jedynie Chopina można tak zdradzić, tak głęboko, całkowicie wynaturzyć.

Czy słyszeliście kiedy aktorów deklamujących Baudelaire'a tak, jakby to był Delavigne? Są pianiści, którzy grają Chopina tak, jakby to był Liszt. Nie rozumieją tej różnicy. Tak podany, lepszy już będzie Liszt. Wirtuoz ma tu przynajmniej czego się chwycić, może się do czegoś zapalić: Liszt jest dla niego osiągalny. Chopin wymyka mu się całkowicie i to w sposób tak subtelny, że publiczność może się tego nawet nie domyślać.

Mówiono nam, że Chopin przy fortepianie zawsze zdawał się improwizować, to znaczy, że grał tak, jakby wciąż jeszcze czegoś szukał, jakby jeszcze tworzył i odkrywał myśl swoją stopniowo. To urocze wahanie się, to coś niespodziewanego i pełnego zachwytu nie będzie możliwe, jeżeli utwór podany jest nam nie w stanie stopniowego tworzenia się, ale jako całość już skończona, precezyjna i obiektywna. Nie widzę, jakie mogłoby być inne znaczenie tych tytułów, jakie lubił Chopin nadawać niektórym ze swych utworów, należących do najczarowniejszych: *Impromptu*. Nie twierdzę, że były one dosłownie zaimpro-

wizowane. Ale należy je grać w ten sposób, żeby wyglądały na improwizację, to znaczy niekoniecznie wolno, ale z pewnym wahaniem, w każdym razie bez tej nieznośnej pewności siebie, towarzyszącej z reguły bardzo szybkiemu wykonaniu. Ta muzyka to odkrywcza przechadzka, i niechaj wykonawca nie daje nam wyraźnie odczuć, że wie z góry, co ma nam powiedzieć, że to wszystko jest już napisane. Pragnąłbym, aby wyglądało na to, że fraza muzyczna stopniowo tworząca się pod jego palcami zadziwia jego samego i w subtelny sposób zaprasza nas do wejścia w ten zaczarowany krąg. Nawet w takich utworach, pełnych brawury, jak energiczna i burzliwa *Etiuda a moll* (jedenasta z II zeszytu), jakiegoż mogę doznać wzruszenia, jeżeli ty, pianisto, sam nie czujesz się wzruszony i nie dajesz mi odczuć, że nim jesteś wchodząc nagle w B dur i potem natychmiast w E dur, ukazując mi ten niespodziewany promień słońca, raptownie przedzierający się przez nawałnicę i ulewę, jeżeli przez swoją pewność siebie dajesz mi do zrozumienia, że o tym z góry wiedziałeś i że wszystko było już od dawna przygotowane? Każda modulacja Chopina, nie będąca nigdy ani banalną, ani przewidzianą, musi zawierać, zachowywać to lękliwe niemal wzruszenie wytryskującej niespodzianki, tę tajemnicę zachwytu, jaki czeka duszę odważnie zapędzającą się na nie wytyczone ścieżki, gdzie krajobraz dopiero powoli i stopniowo się przed nią odkrywa.

Dlatego też prawie zawsze życzyłbym sobie, aby tę muzykę Chopina grano półgłosem, niemal cicho, bez żadnej świetności (czynię tu oczywiście wyjątek dla niektórych szczególnie śmiałych utworów, w tym dla większości scherz i polonezów), chciałbym ją słyszeć bez tej drażniącej pewności siebie wirtuoza, który w ten sposób pozbawia ją najbardziej specyficznego jej uroku. Tak właśnie grał sam Chopin, sądząc z tego, co mówili nam ci, którzy go jeszcze słyszeli. Zdawało się, że gra jego znajduje się zawsze poza całkowitą pełnią brzmienia, chcę przez to powiedzieć, że nigdy nie wyciągał z fortepianu najpełniejszego tonu i przez to sprawiał często zawód swoim słuchaczom, którzy sądzili, że „nie mieli dosyć za swoje pieniądze".

Chopin proponuje, przypuszcza, insynuuje, czaruje, przekonywuje: nigdy prawie nie twierdzi czegoś na pewno.

I myśli jego słuchamy tym lepiej, im bardziej jest dyskretna i nieśmiała. Przypominam sobie ten „ton konfesjonału", który Laforgue chwalił u Baudelaire'a.

Ten, kto znałby Chopina jedynie przez pośrednictwo zbyt zręcznych wirtuozów, mógłby widzieć w nim twórcę błyskotliwych kawałków, obliczonych na efekt, których nienawidziłbym, gdybym sam nie umiał stawiać mu pytań, gdyby on nie odpowiedział mi cichutko: „Nie słuchaj ich. Poprzez tych wykonawców nie można już nic powiedzieć. Znacznie bardziej jeszcze niż ty cierpię nad tym, co ze mnie zrobili. Lepiej pozostać nieznanym, niż uchodzić za tego, kim się nie jest".

Zachwyt niektórych słuchaczy nad wykonaniem Chopina przez pewnych słynnych pianistów irytuje mnie. Co może się w tym podobać? Pozostało tam już tylko coś całkowicie światowego, laickiego. Nie ma już w tym nic z tego śpiewu ptaka, o którym mówi Rimbaud, że „zatrzymuje i wywołuje rumieniec na twarzy".

*

Często słyszałem, że porównują Beethovena do Michała Anioła, Mozarta d
Corregia, do Giorgiona itd. Mimo iż takie zestawianie artystów z różnych dzie
dzin sztuki wydaje mi się czymś dość jałowym, nie mogę powstrzymać się o
skonstatowania, że wiele razy uwagi, które robię o Chopinie, stosować się mog
jednocześnie do Baudelaire'a i odwrotnie. Tak że już kilka razy przy pisani
o Chopinie nazwisko Baudelaire'a nasunęło mi się pod pióro w sposób zupełni
naturalny. „Muzyka chorobliwa" — mawiano o Chopinie. „Poezja chorobliwa" –
mówiono również o Baudelairze i sądzę, że z tych samych powodów. Jeden i drug
mają to samo dążenie do doskonałości formy, ten wstręt do wszelkiej retoryk
do deklamacji i do pustego patosu, ale szczególnie chciałem zaznaczyć to, że ta
u jednego, jak i u drugiego znajduję tak samo użyty element n i e s p o
d z i a n k i i widzę te nadzwyczajne skróty, które efekt ten wywołują.

Gdy na początku *Ballady g moll,* natychmiast po wstępie, przed ukazanier
się głównego tematu, który powracać będzie później w różnych tonacjac
i w nowych brzmieniach, po kilku niezdecydowanych taktach w F, gdzie sły
szymy tylko tonikę i kwintę, Chopin nagle i niespodziewanie rzuca to głębo
kie b, zmieniające od razu cały pejzaż jakby za dotknięciem różdżki czarodziej
skiej — sądzę, że śmiałość tego zaśpiewu może być porównana do niektóryc
zdumiewających skrótów u Baudelaire'a.

Prócz tego wydaje mi się, że Chopin w historii muzyki zajmuje mniej więce
to samo miejsce i odgrywa tę samą rolę, co Baudelaire w dziejach poezji, oba
na razie nie rozumiani i zapewne z podobnych przyczyn.

Ach, jakże trudno jest walczyć z jakimś fałszywym wyobrażeniem! Oprócz
Chopina wirtuozów istnieje jeszcze Chopin młodych panienek. Chopin senty
mentalny. Był nim, niestety! Ale nie był t y l k o tym. Tak, bez wątpienia
istnieje też Chopin melancholijny, który potrafił wydobyć z fortepianu najbar
dziej żałosne łkania. Ale gdy słucha się pewnych jego komentatorów, odnosi si
wrażenie, że Chopin nigdy nie wychodził poza minor. Co mnie się w nim ta
podoba i za co go wielbię, to fakt, że poprzez ten smutek i ponad nim dochodz
on jednak do radości. Bo radość w nim dominuje (Nietzsche dobrze to odczuł
radość ta nie ma nic ze zdawkowej trochę i nieco prostackiej wesołości Schu
manna: to raczej ta szczęśliwość, jaką wyczuwamy u Mozarta, ale bardzie
ludzka, mająca łączność z przyrodą, wtopiona w krajobraz, jak ten niewypo
wiedzianie czarowny uśmiech ze „sceny nad strumieniem" w *Pastoralnej* Bee
thovena. Przed Debussym i kilkoma Rosjanami nie sądzę, żeby muzyka kiedy
kolwiek mogła być tak przesiąknięta grą światła, szumem wody, wiatru, liśc
„Sfogato" — pisze Chopin: czyż jakikolwiek inny kompozytor użył kiedy teg
słowa? Czy ktokolwiek przed nim pragnął wyrazić, miał potrzebę wyrażeni
tego pojęcia, nazwania tego nagłego zachłyśnięcia się powiewem wiatru nie
spodziewanie przerywającego rytm muzyki, upajającego wonną świeżością ca
łą środkową część *Barkaroli?*

Jakież proste są muzyczne zdania Chopina! U żadnego z poprzednich kom
pozytorów nie znajdujemy nic, z czym moglibyśmy je porównać: dla nich wszy
stkich (z wyjątkiem Bacha jednak) punktem wyjścia jest, jak dla poety, jakie
wzruszenie, dla wyrażenia którego szukają dopiero słów. Tak jak dla Valéry'ego
dla którego, w przeciwieństwie do innych poetów, punktem wyjścia jest sło

o, wiersz, dla Chopina, jako prawdziwego artysty, punktem tym jest nuta
z tego powodu również mówiono, że „improwizował"), ale bardziej niż Valéry
ozwala od razu, żeby czysto ludzkie wzruszenie ogarnęło te bardzo proste dane,
y rozwinąć je potem do niespodziewanej wspaniałości.
Tak, Chopin — trzeba to koniecznie podkreślić — daje się prowadzić przez
uty, słucha ich rad: wydaje się, jakby medytował nad siłą wyrazu zawartą
każdej z nich. Chopin czuje, że dana nuta czy też dwudźwięk, tercja czy
ksta zmienia znaczenie w zależności od swego miejsca w gamie, i przez nie-
odziewany zwrot w basie nagle każe jej mówić co innego niż to, co mówiła
am przedtem. W tym leży potęga jego ekspresji.

*

Pierwsze preludium Chopina jest spomiędzy wszystkich jego kompozycji
dną z tych, które stwarzają największe pole do nieporozumień, jedną z tych,
óre najbardziej można spaczyć, której niewłaściwe wykonanie wydaje mi się
ymś najpotworniejszym. Korzystając z tego *„Agitato"*, wypisanego w na-
ówku do tego utworu, wszyscy bez wyjątku wykonawcy (przynajmniej ci
szyscy, których słyszałem) wpadają od razu w niczym nie okiełznane i nie
koordynowane tempo. Czyż jest rzeczą do pomyślenia, aby na progu tego
eszytu, w najbardziej przejrzystej ze wszystkich tonacji Chopin życzył sobie
k niespokojnego wstępu? Przypomnijmy sobie perwszą Etiudę, również
C dur, jakże pogodną. Zastanówmy się również nad dwoma pierwszymi pre-
diami w C dur z *Wohltemperirtes Klavier:* cóż za czystość! jakiż spokój, jakież
ełne łagodności zaproszenie. Spójrzmy na preludia organowe Bacha, napisane
tej samej tonacji: jak wyraźny jest w nich charakter tego, co nazywamy
ntroit". Nie zamierzam utożsamiać tego preludium Chopina z preludiami Ba-
a, słonny jednak jestem widzieć w nim również jakieś pełne prostoty wez-
anie, zaproszenie. Tak jak pierwsze preludium Bacha, zaczyna się to preludium
d niezmiernie czystej frazy, która w pełni rozwinie się dopiero po pierwszym
aczerpnięciu oddechu. Zdanie to jest jakby lekkim rzutem, tworzącym idealną,
iematerialną pętlę, składającą się z czterech taktów u Bacha, z ośmiu u Cho-
ina i powracającą do punktu wyjścia: następne zdanie z dziewięciu taktów
ęga już po palmę doskonałości, której pierwsza fraza była jedynie zapowie-
zią. Zrobienie z tego czarownego daru czegoś chaotycznego to wyczyn, który
daje się wirtuozom, a mnie pogrąża w zdumieniu pełnym zgrozy. Utwór ten,
prost przeciwnie, powinien być grany z wielką prostotą: nie powinno się
nim wyczuwać żadnego przymusu, żadnego wysiłku. Nie należy zaniedby-
ać dyskretnej melodii wyższego głosu, prowadzonego przez czwarty i piąty
alec, a głos ten stanowi dwudźwięk *unisono* z melodią głosu środkowego,
aopatrzoną przez Chopina słowem *„tenuto"*: wskazanie to bywa bardzo często
mijane, a posiada ogromne znaczenie. Tak, utwór ten jest w całości jakby
dną piękną i spokojną falą (mimo tego *agitato*, doprowadzanego na ogół przez
irtuozow aż do stanu burzy), falą, przed którą biegnie druga, drobniejsza fala,
wszystko razem rozpływa się wreszcie jakby w pełnym słodyczy znu-
eniu.
W ogóle, jeżeli chodzi o muzykę Chopina (i dlaczego nie powiedzieć tego
razu, skoro do niczego nie stosuje się to twierdzenie lepiej niż do tego właś-

nie utworu), wszyscy jej wykonawcy biorą zasadniczo tempa zbyt szybkie (tut
nawet dwa razy za szybkie). Dlaczego? Może dlatego, że muzyka Chopina nie je
zbyt trudna do wykonania, a pianista chce się popisać, tak jakby dla tego, k
osiągnął pewien poziom techniki, granie w szybkim tempie było o tyle tru
niejsze niż w powolnym. Odgrywa tu również rolę tradycja. Wykonawca, któ
wreszcie po raz pierwszy odważyłby się (bo trzeba by na to pewnej c
wagi) grać muzykę Chopina we właściwym tempie, to znaczy o wiel
wolniej niż na ogół bywa grana, wykonawca ten uczyniłb
ją naprawdę, po raz pierwszy zrozumiałą i zdolny byłby pogrążyć słuchacz
w pełnej wzruszenia ekstazie, co muzyce Chopina istotnie się należy. Z wię
szości wykonań Chopina, z wykonań wszystkich wirtuozów nie pozostaje pra
wie nic prócz efektu. Cała reszta bywa nie dostrzeżona, a ona właśnie ma na
większe znaczenie: ta reszta to sama istota tej muzyki, gdzie żadna nuta ni
jest zbędna, gdzie nie wchodzi w grę żadna retoryka, gdzie nie spotykam
żadnego „rozdęcia", nic z tego, co muzycy nazywają *„remplissage"*, co zdarz
się tak często w utworach tylu kompozytorów, a myślę tu nawet o najwię
szych.

Widzieliśmy nieraz na ekranie, jak zdumiewającą gracją może mieć ge
ludzki lub ruchy zwierzęcia, kiedy oglądamy je w zwolnionym tempie: piękn
to staje się nieuchwytne, kiedy ruch jest zbyt szybki. Nie chodzi mi o t
(choć byłoby to możliwe), ażeby do przesady zwalniać tempa muzyki Chopin
Po prostu chciałbym tylko, żeby jej nie poganiać, żeby pozostawiano jej natu
ralny bieg, swobodny jak oddech. Miałbym ochotę napisać nad całym dziele
Chopina te urocze słowa Valéry'ego:

Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?...

Trzeba zaznaczyć, że wiele utworów Chopina (szczególnie scherza i finał
sonat) wymaga fantastycznie szybkiego tempa, ale na ogół każdy wirtuoz gr
niemal wszystkie utwory Chopina najszybciej jak tylko moż
a to właśnie uważam za rzecz potworną. W każdym razie ten wiersz Valéry'eg
nie znajduje nigdzie tak zdumiewająco słusznego zastosowania, jak do teg
pierwszego preludium.

Jeszcze parę słów o tym preludium: melodia, w sposób, jaki nieraz spotyka
my u Chopina, powtarza się uparcie, jakby refleks głosu zasadniczego w wy
szej oktawie, ale tak subtelnie i dyskretnie, że pozwala wrażliwemu wykonawc
na akcentowanie to jednego, to drugiego głosu, będącego jego odbiciem, prze
co rozszerza się cała fraza.

Poza tym nuty tworzące zasadniczą melodię nie wypadają nigdy na mocn
część taktu, znaczoną przez bas, ale natychmiast po nucie basowej, co nada
jej pozór jakiegoś zrywania się, czarującego w swym wahaniu. Byłoby powa
nym błędem nadawać zasadnicze znaczenie, jakieś silniejsze akcenty jednem
z tych dwóch głosów śpiewających razem, choć jeden z nich — z pewnym opó
nieniem. Chwilami góruje pierwszy, czasem drugi. Czasem zlewają się z
sobą. Często nie ma, właściwie mówiąc, „g ł o s ó w" u Chopina: zasadnicz
nie pisze on na śpiew, ale naprawdę wyłącznie na fortepian, a zdarza m
się często (np. w *Nokturnach VII, VIII, IX* szczególnie), że wprowadza ju

w dalszych taktach jakiś przejściowy głos, jakby nieśmiało zaczynał duet, który niebawem jednak przerywa się i roztapia się w całości.

Utwór wydawałby się źle skomponowany, gdyby pianista, chcąc zanadto podkreślić melodię, wywoływał wrażenie dwóch instrumentów — skrzypiec i altówki, z których jeden pozostawałby prawie ciągle bezczynny.

Nieznośny jest ten zwyczaj pewnych pianistów tzw. „frazowania" Chopina, wypunktowywania melodii. Moim zdaniem specyficzny czar muzyki Chopina, to, co w sposób szczególny i cudowny wyróżnia go spomiędzy wszystkich kompozytorów, to właśnie ten nieprzerwany ciąg frazy muzycznej, to nieznaczne i niedostrzegalne niemal ześlizgiwanie się jednego zdania na drugie, co daje jego utworom i pozostawia w nas wrażenie płynącej rzeki.

Z powodu tej cechy muzyka Chopina przypomina nie kończące się nigdy melodie, grywane na klarnecie przez Arabów w ten sposób, że nie można uchwycić momentu, kiedy artysta nabiera oddechu. Nie ma tu ani kropek, ani przecinków, i dlatego nie pochwalam tych „nut organowych", dodawanych w chorałowej części do *Nokturnu g moll* przez niektórych mało rozumiejących wydawców i pianistów ku zadowoleniu głupców.

*

Jest rzeczą szczególnie interesującą wiedzieć, że dwa preludia: *a moll* i *d moll*, były skomponowane znacznie wcześniej od innych. Są one o wiele dziwniejsze, najbardziej dezorientujące ze wszystkich utworów tego zbioru. Rozumie się doskonale, że mogły zdumiewać współczesnych słuchaczy, szczególnie *Preludium a moll*. Było ono podobno uważane za jakieś dziwactwo muzyczne, nie nadające się w ogóle do wykonania. „Czyż preludium to nie jest brzydkie, ubogie i rozpaczliwe, prawie groteskowe i fałszywie brzmiące?" — mówił Huneker, który stale upatrywał w chorobliwym stanie Chopina przyczyny wszystkich domniemanych wad tego krótkiego utworu.

Fałszywie brzmiące, tak jest, niewątpliwie, powiem nawet, że dysonansu dalej posunąć już nie można. Wydaje się rzeczywiście, jakby Chopin chciał tu iść do ostatecznego dna samego siebie, do takich regionów, gdzie rozpada się już całość osobowości. Dysharmonia ta frapuje nas tym bardziej, że wynika jakby z jakiegoś fatalizmu w założeniu, wypływa w sposób oczywisty z pierwszych danych utworu. Wydaje się, że Chopin postawił tu sobie — jak często już to czynił — jakiś problem: „co stałoby się, gdyby...?". Górny głos (powiedzmy, aby dogodzić niektórym: śpiew), bardzo prosty, bardzo spokojny, nie ma w sobie nic, co uniemożliwiałoby osiągnięcie równowagi, harmonii, ale bas postępuje po swojej fatalnej linii, nie oglądając się na ludzką skargę. I z tej dysharmonii, powiedzmy, między człowiekiem a jego losem rodzi się trwoga taka, jakiej moim zdaniem muzyka ani przedtem, ani później nigdy nie zdołała wyrazić. Ten pełen zgrozy bas składa się sam jeszcze z dwóch głosów, które — jest to bardzo ważne — wykonawca powinien grać tak, żeby były stale słyszane oddzielnie: jeden jakby przekraczając przez drugi dalekim interwałem decymy albo nony, drugi wciąż wahający się i często jakby próbujący niepewnie to majoru, to minoru.

Muszę przyznać, że ja sam, mimo uwielbienia dla Chopina, długo nie doceniałem tego utworu. Wydawał mi się przede wszystkim dziwaczny i nie bardzo

wiedziałem, co pianista może z tego wyciągnąć. Teraz właśnie zrozumiałe dokładnie, że nie ma tu żadnej koncepcji do wyboru. Sądzę, należy grać to preludium nie dążąc do żadnego efektu, zupełnie prosto, a z wyrazistością wręcz nieubłaganą. I w części najbardziej dysonansowej (ma na myśli takty od dziesiątego do piętnastego) nie starać się zmniejszać tego d sonansu czy to przez użycie pedału, czy przez lękliwe *pianissimo*. I jeśli myślę wciąż o tych kilku taktach — fatalność wyrażana przez bas zwycię głos, który początkowo śpiewał, głos ten musi zrezygnować i już nie będz nawet próbował górować nad całością, a gdy powróci po chwili, będzie samotn i jakby wyczerpany. Partia lewej ręki nie tylko nie powinna być uważana akompaniament, ale przeciwnie, wydaje się, że góra i dół są tu w bezustann walce. Gdy wreszcie, już przy samym końcu, ma się wrażenie, że może zapanować jakiś zrezygnowany spokój, to dlatego, że ten fatalny bas, po kró kim powrocie, ostatecznie zamilknie.

Zaiste, nie jest to utwór koncertowy! Sądzę, że nie może podobać się ża nej publiczności, jaką by nie była. Ale grając to preludium półgłosem, d siebie samego, trudno zgłębić zawartą w nim nieokreśloną siłę wzruszeni jakiś lęk, niemal fizyczny, jak gdyby nagle odsłonił się przed nami świ straszliwy, wrogi wszelkiej czułości, świat, z którego zostało wyrugowan wszelkie ludzkie uczucie miłości.

Jeżeli często narzekam na to, że utwory Chopina grywane są za prędk to *Preludium h moll*, przeciwnie, przeważnie wydaje mi się grane za woln Doznaje się wrażenia, że wykonawcom chodzi o to, aby preludium brzmiało melancholijnie, jak najbardziej melancholijnie... Przypominam s bie, że kiedyś słyszałem to preludium grane jako akompaniament do dekl macji jakiegoś wiersza Baudelaire'a. Dzięki temu muzyka i poezja były je nakowo wypaczone. Zostawmy takie pomysły tym, którzy naprawdę nie k chają ani jednej, ani drugiej.

Nie mając nawet specjalnie na myśli muzyki opisowej sądzę, że uparte p wtarzanie górnej nuty (toniki) w *Preludium h moll* i dominanty w *Prel dium des moll* powinno być podawane silnie i wyraziście, bez względu przepływającą poprzez nie melodię; nuty te powinny być monotonne, oboje ne, jak krople deszczu uparcie padające, jak elementarna siła przyrody, ni czuła na wzruszenia ludzkie, a co za tym idzie, bez żadnej przesady, afektac

Na to, ażeby smakować muzykę, nie potrzebuję w najmniejszym stopn przepuszczania jej przez filtr literatury ani malarstwa i nie obchodzi mn wcale „znaczenie" jakiegoś utworu. To tylko pomniejsza muzykę, a mn osobiście przeszkadza. I z tego powodu również, mimo że Schubert, Schuman a także Fauré są tak zdumiewająco wymowni, wolę nade wszystko muzy bez słów lub może jeszcze tę, której znaczenie nadaje mistyka jakiejś liturg Muzyka wymyka się światu materii i nam pomaga się z niego wyzwalać.

Jednak, jeżeli takie preludia, jak *Preludium G dur* i *F dur*, nie wywołu (przynajmniej we mnie) żadnego konkretnego obrazu, mimo to, w sposób ni odparty, szmer basu w jednym, a wyższych nut w drugim z nich kojarzą s dla mnie z cichym szmerem płynącej rzeki. Tak w jednym, jak w drugim kilka nut śpiewających, sprowadzających do najprostszych elementów to, cz go już nie śmielibyśmy nazywać melodią, zdaje się być dyktowane i uzasa

nione przez ten szmer, ma się wrażenie, że z niego samorodnie emanuje. A nawet (w *Preludium G dur)* są one po prostu bardziej rozstawionymi nutami tego zwiewnego akompaniamentu, który jakby zapraszał je w sposób subtelny i dyskretny. Dobrze jest zwrócić na to uwagę i nieznacznie dać odczuć to słuchaczowi, co staje się wręcz niepodobieństwem, gdy gra się to preludium jak zwykle grają je wirtuozi, czyli z nieznośnym pośpiechem. Jakaż tu pogodna beztroska, jakiż spokój! Tak w jednym, jak w drugim z tych utworów przez cały czas prawie nie oddalamy się od podstawowej tonacji, a jeśli opuszczamy ją na chwilę dla innej, to tylko dla bardzo bliskiej i żeby zaraz powrócić do tonacji zasadniczej. Chopin wyrzeka się tu wszelkich subtelności swej sztuki, tych tajemniczych „międzytonacji", które za jego życia tak bardzo dziwiły, a nawet drażniły uszy jego współczesnych, a na które — otwierając tym drogę do atonalności — popchnął całą muzykę naszych czasów. I podziwiam tutaj, jak porzucając wszelkie właściwe mu efekty i sposoby wywoływania nastroju pozostaje tak indywidualny, że słuchając tych kilku zdań tak prostych, tak pozbawionych wszelkich ornamentów nie można by przypuścić ani na chwilę, że są one dziełem jakiegokolwiek innego kompozytora, i zachwyca mnie to, że nigdy Chopin nie jest bardziej sobą niż tam, gdzie wcale o to się nie stara. Żadnej retoryki, żadnego dążenia do rozbudowania frazy muzycznej tak, aby wydawała się czymś więcej niż to, co było jej założeniem; przeciwnie, widzimy chęć uproszczenia środków wyrazu aż do ostateczności, aż do największej doskonałości.

FRAGMENTY PAMIĘTNIKA

Wrzesień 1893

Radość Mozarta; odczuwa się, że jest trwała; radość Schumanna jest gorączkowa i ma się wrażenie, że przychodzi na chwilę tylko, przeplatana łkaniem. Radość Mozarta utkana jest ze spokoju. Zdania jego muzyki są jakby dojrzałymi, pogodnymi myślami; jego prostota jest samą czystością; to coś krystalicznego: wszystkie wzruszenia ludzkie grają w niej, ale już jakby przetransponowane, w jakiś sposób niebiańskie. „Umiarkowanie polega na tym, aby wzruszać się tak, jak mogą wzruszać się Anioły (Joubert)." Trzeba myśleć o Mozarcie, żeby dobrze to zrozumieć.

Neapol, 29 stycznia 1896

Ten krajobraz prosi o muzykę, tak otwartą, jak on sam, pełną jasnego śmiechu, rodzącą się łatwo, bez mozolnego dojrzewania.

Ze zdziwieniem odnajduję już tutaj ten dziwny śpiew ludzi Wschodu, zaczynający się na zbyt wysokiej nucie i zniżający się potem do toniki dwiema równoległymi frazami, wijącymi się jakby pomiędzy zasadniczymi tonami, skandowanymi spazmatycznie i urywającymi się nagle, jakby śpiewakowi zabrakło tchu.

22 maja 190

Wczoraj wieczorem *Salome* Straussa...

Nienawistna mi muzyka romantyczna, retorycznie rozbudowana orkiestra tak że tęskni się za Bellinim. Jedynie partie ilustracyjne i komiczne (ma gowie) albo te, które mają posmak makabryczny, opieranie się Salome, kie dy Herod każe jej tańczyć — prawie cała rola Heroda, te rzeczy świadcz o wielkim opanowaniu rzemiosła. Lasserre zwraca tak samo uwagę na zna komitość rubasznych scen u Wiktora Hugo; to samo w *Śpiewakach Norym berskich* — te same przyczyny. I źródła błędów są te same: brak dyskrecj w środkach wyrazu, monotonia efektów, natrętne powtarzanie się aż d obrzydzenia, bijąca w oczy nieszczerość, bezustanne mobilizowanie wszystkic swoich możliwości. Tak Hugo, jak Wagner nie wybierają między metaforami które przychodzą im do głowy, nie darują nam żadnej z nich. Głęboka anty artystyczność tego wszystkiego.

25 stycznia 190

Ankieta rozpisana przez *Berliner Tageblatt.*

Chodzi o to, żeby z okazji 25-tej rocznicy śmierci Wagnera „wybitni przed stawiciele świata artystycznego i intelektualnego całej Europy wypowiedzie się w sprawie wpływu, jaki wywarła muzyka Wagnera, w szczególności w Francji".

Odpowiadam:

„W stosunku do osoby i do dzieła Wagnera czuję odrazę pełną nienawiści To namiętne uczucie trwa stale i wzrasta począwszy od samego dzieciństwa Ten zdumiewający geniusz nie tyle zachwyca nas, co przytłacza. Dzięki nie mu mnóstwo snobów, dużo pisarzy i głupców uwierzyło, że kochają muzykę a kilku artystów wyobraziło sobie, że geniuszu można się wyuczyć. Chyb nigdy przedtem Niemcy nie wydały czegoś tak wielkiego, a jednocześnie tak barbarzyńskiego."

1 grudnia 192

Powróciłem do fortepianu; dziwię się, że teraz tak łatwo przychodzą m sonaty Beethovena, w każdym razie te, nad którymi swego czasu dużo pra cowałem, a które potem zarzuciłem. Ale patos ich męczy mnie, a co obecni daje mi pełne zadowolenie, to Bach i może szczególnie *Kunst der Fuge,* któr nigdy mi się nie może sprzykrzyć. W tym nie ma już prawie nic ludzkieg i to już nie budzi w nas uczuć ani namiętności, tylko uwielbienie. Cóż z spokój! Jakaż zgoda na wszystko, co jest ponad człowiekiem. Jaka pogard dla ciała! Jakie ukojenie!

12 lutego 192

Monteskiusza w jego badaniach przyrodniczych niepokoiła myśl, w jaki spo sób rozwijają się mchy i jemioła, które zbierał na pniach drzew. Nie chcia wierzyć, jak ówcześni „moderniści", że tak jedna, jak i druga z tych roślin

wyrosły z ziarna, zgodnie z nowymi teoriami. Że te teorie okazały się słuszne, wbrew mniemaniom Monteskiusza, to dla mnie w tej chwili sprawa drugorzędna. Ale wracając do opisów Monteskiusza i do obserwacji, na jakich się opiera, jakkolwiek twierdzenia z nich wysnute były błędne, podziwiam, jak dalece niektóre z tych zdań znajdują trafne zastosowanie, kiedy metaforycznie używam ich do wytłumaczenia sposobu, w jaki rodzą się niektóre frazy muzyczne u Chopina.

Monteskiusz mówi o powolnym zgęszczaniu się soków rośliny, o tym, jak stopniowo krzepną, twardnieją, stają się nieprzezroczyste i w sposób zupełnie naturalny przeradzają się w łodygę, na której zaczyna się nowe pączkowanie. W ten właśnie dokładnie sposób formuje się melodia np. w *XVII Preludium* Chopina. Nie ma tu miejsca dla żadnego tenora; głos prowadzący melodię z początku utworu nie wyłania się jeszcze prawie z całości, pozostaje wtopiony w nią i unosi się jakby tylko lekko nad powierzchnią płynącego regularnie rytmu sześciu fraz wiązanych, wśród których bije anonimowe serce muzyki. Zdarza się często, że wykonawca, chcąc dać wyraz własnemu wzruszeniu, czuje się w obowiązku podniecania do stanu gorączki tego spokojnego pulsu, który moim zdaniem — przeciwnie — powinien być idealnie równomierny.

Chciałbym, ażeby ten śpiew wydobywał się w sposób zupełnie prosty, żeby to było jak przewidziane z góry zakwitnięcie rośliny; z początku przynajmniej, gdyż potem melodia, nagle rozwinięta jak kwiat, wyraźnie bierze górę, ażeby pod koniec utworu dopiero ucichnąć i rozpłynąć się w tym, z czego powstała. Chciałbym mieć wrażenie, że stopi się znów w atmosferze...

„i głos, który śpiewał, gaśnie, jakby ptak siadający na gałęzi. Wszystko milknie."

Istotnie, Chopin w tym preludium, dwukrotnie, poprzez dwie modulacje do tonacji krzyżykowych, sięga do szczytów radości. Te właśnie modulacje spośród tylu innych wybrałbym chętnie, żeby dać przykład stanu radości tak ostrego, że graniczy już ze łzami: „O serce zgnębione radością — mówi Lorenzaccio u Musseta.

Istnieje w dziele Chopina wiele ustępów bardziej potężnych, nie ma jednak takich, gdzie radość wyrażałaby się w sposób bardziej tkliwy, bardziej ufny i czysty. Wszystko będzie stracone, jeżeli w tej modulacji do E dur akcent stanie się tryumfalny. Pragnę tu widzieć jakiś zachwyt pełen niepewności, zdumienia, zaskoczenia. Bardziej tajemniczy jeszcze w repryzie w Fis dur, następującej bezpośrednio po modulacji do E. Serce nie jest już w stanie znieść takiej radości, zamiera jakby, i natychmiast po osiągnięciu tej najwyższej nuty, tego H, jakby dar ten był już nadspodziewany, radość cała opada. Samo to H zresztą nie ma w sobie nic tryumfalnego i po *crescendo* poprzedzającym je w basie musi być dane jakby resztką sił.

9 czerwca 1930

Powróciłem w tych dniach do kilku etiud Chopina, których dawno już nie grałem (do obu w As w szczególności, 10-tej, z pierwszego zeszytu i 1-ej z drugiego), gdyż wyobrażałem sobie — zapewne niesłusznie — że są mniej korzystne pod względem technicznym, a także wydawało mi się, że wdzięk ich jest nieco banalny. Byłem bardzo zdziwiony tym, co Jachimecki pisze

o pierwszej z nich, a również i Hans von Bülow, którego Jachimecki cytuj
„Kto potrafi wykonać tę etiudę w sposób naprawdę doskonały, będzie mó
powinszować sobie osiągnięcia najwyższego szczytu w Parnasie sztuki fort
pianowej, gdyż etiuda ta jest chyba najtrudniejsza z całego zbioru". Itd.
to trudności podstępne, które można przezwyciężyć dopiero, kiedy dobr
uchwyciło się to, na czym one polegają. Pracowałem również — dużo, cho
ją całkowicie opanować — nad *Etiudą F dur* (III z drugiego zeszytu), tak ur
czą w swojej tajemniczej prostocie, a tak ważną dla zdobycia tej specjaln
giętkości ręki w przegubie, koniecznej dla techniki Chopina, a nie znanej z
pełnie przez Bacha, a nawet przez Beethovena i Mozarta.

Muzyka Chopina wymaga właściwości technicznych tak różnych i tak prz
ciwnych tym, które są potrzebne przy wykonaniu dzieł Bacha, że wracając p
tem do *Wielkiej Fugi Organowej h moll* (grałem z pamięci, bo nie mam tu z
szytu Liszta, ale z radością widzę, że pamiętam ją jeszcze doskonale) miałe
pewne trudności przy jej wykonaniu i wydawało mi się, że cofnąłem się ba
dzo w technice. Skutkiem czego rozstaję się na razie z Chopinem i biorę
znów do *Wohltemperirtes Klavier* — z pewną trudnością, a co za tym idzie
z wielką dla mnie korzyścią.

8 stycznia 19

Większość tych poematów muzycznych Chopina (mam tu na myśli nokturn
nie przedstawia tylu trudności technicznych (rozumiem przez to te, któ
wirtouz z łatwością potrafi pokonać), co trudności innej natury, trudno
wyższego rzędu, których, wydaje mi się, wirtuozi po prostu nie dostrzega
gdyż przechodzą ponad nimi i są całkowicie zadowoleni, jeżeli udaje im się w
konać jakiś utwór Chopina z tą zwycięską lekkością, z tą brawurą, jaką p
siadają oni wszyscy, a która olśniewając nas niemal do ogłupienia pozostaw
nas zupełnie nie wzruszonymi. Jeżeli chodzi o tajemnicę takiego poema
o zagadnienie artystyczne tkwiące w danej kompozycji, w jego genezie, wyda
się, że wirtuozi nie widzą jej wcale, w każdym razie nam nic z tego przekaz
nie potrafią.

Sądzę, że zasadniczy błąd wynika z tego, że oni (wirtuozi) zawsze starają
wydobyć romantyczny element Chopina, podczas gdy mnie najbardziej z
chwyca u niego to przetworzenie w klasycyzm niezaprzeczalnego dorobku r
mantycznego jego muzyki. Ten element romantyczny, przetopiony pote
w kształt klasyczny, nigdzie nie wydaje mi się tak znamienny, jak w wielk
Nokturnie c moll (op. 48). Nic prostszego, jak kompozycja, jak założenie te
zachwycającego utworu, ale trzeba, aby wykonawca sam to rozumiał, żeby
go gra wydobyła istotne elementy, żeby je w pewien sposób umiała w y t ł
m a c z y ć. Chociaż zaskakują nas te nagłe uderzenia wichru w drugiej c
ści, początkowo tak spokojnej, tak szerokiej i uroczystej, zdumienie to powi
no szybko ustąpić miejsca pełnemu zrozumieniu tego trójkowego rytmu, zg
dzie na te przyspieszone uderzenia w basie, które przy repryzie w minorze m
szą być oddane z doskonałą, z o d z y s k a n ą regularnością; to jakby tryu
pierwiastka duchowego nad rozprzężonymi, rozszalałymi elementami. Wszy
ko będzie stracone (to znaczy, że wszystko stanie się niezrozumiałe), jeżeli zw
cięży romantyzm. A szczególnie: nie może tu być żadnego „brio"! A

virtuoz daje nam zwykle w wykonaniu tego utworu tylko: „Głos zagubiony wśród burzy".

Tego Chopin nie chciał.

Jakaż radość wtedy, na tym przemiłym śniadaniu u Pawłów Valéry, kiedy usłyszałem od Nadi Boulanger, że całkowicie zgadza się ze mną w sprawie wykonań preludiów i z tym wszystkim, co pisałem na ten temat (jakże niedostatecznie, niestety!) w moich *Notatkach o Chopinie.*

Przełożyła
Anna Iwaszkiewiczowa

Czesław Kuriata

WEJŚCIE W NOC

W ścianie, co z dnia wyrosła
umieszczam siebie — —
Rozbiegana ręka wyrównuje pion.
Ruch ciemności w dłoniach,
spokój rozwijam na miejsce odpoczynku.

Górą zastyga nadciągająca noc,
a w nią wkwitam ja wypełniony
rozpaloną różą krwią.
Obrót nogi: wzniecenie stożka płomienia
stopy zapalonej o brzeg ściany.

Ciała wejście w noc,
osmoza ślimaka o skorupie żółwia.

PODRÓŻ DO CIEBIE

Oderwany ze sznura korali,
ziemia upuściła mnie lekko.

Stacja wyrzuca mnie w światło,
pocisk toczony przez tłum do tafli powietrza —
Dalej zachowuję własną orbitę,
rozwijam kroki w linię,
na końcu której prostokąt domu
i ty osrebrzona oknem pajęczyny srebrne wyplatasz
drogi od drzwi do stołu, do kuchni...

Cieniem przychodzę w twoje okno,
ścichnięciem gwiazd, ich przestawieniem

W pokoju nawijam twoje niepokoje
na palce, na dłonie, na szyję:
duszony radością rozsuwam ściany
i świat tworzę jak geometra,
a w nim ustanawiam nas
jak stwórca.

ŚWIATŁA WODOSPAD POD POWIEKAMI

Ziemia, dachy i drzewa biało wymalowane,
płatki puszystość usypują.
Drętwieje słońce oblodzone,
nos czerwony wysadza spod widnokręgu.

Kawałek lodu skupił tęczę,
ogień, który przeszedł przez filtr mrozu.

Ty w płaszczu z kołnierzem wiewiórki,
co w szyi gniazdko uwiła,
idziesz ulicą po słońcu,
którego powierzchnię rozciągnięto na ziemi
i gwiazdkami śniegu jak pineskami przybito
twoim wysokim obcasem jak młotkiem.

Mario zimowa, w płaszcz otulona,
spojrzeniem przyciskasz skry, co trzeszcząc
chcą z ptakami ulecieć.
Stąd ból w moich oczach zatopionych
w świetle nagle wpływającym pod powieki
jak wodospad.

W ŚWIĄTYNI PO ŁOKCIE

Idziesz,
fartuch zbiera srebrne pyłki,
odkurza strumień światła.
(Fartuch kolorem przycichł
i groszki kulistość tracą
od starości.)

Dłoń, strzępki bieli w ruchu,
konstrukcje architektoniczne palców.

Mario zanurzona w świątyni po łokcie;
tu wszystko sprowadzone do symbolu:
zła cebula — łza sięga światła,
ziemniak rozwijasz z powierzchni,
światło odgrzebujesz.

Mario w świątyni po łokcie,
kapłanko dnia powszedniego.

Czesław Kuriata

Michał Głowiński

POEZJA, CZYLI SZTUKA MYŚLENIA *

1

Rozważania o zaniku coraz to innego gatunku literackiego stanowią jedno z ulubionych zajęć współczesnej krytyki. Świadczą one nie tyle o istotnym stanie rzeczy, ile odbijają raczej naszą świadomość w tej dziedzinie, odbijają przeświadczenie, że te gatunki, które odziedziczone zostały w spadku po przeszłości, nie odpowiadają już współczesnej sytuacji literackiej.

Rozważania grzebiące poemat, czy inaczej: „większą formę poetycką", miały najsilniejszą moc przekonywającą. Żywot tego gatunku wydawał się zakończony definitywnie. Jeśli jednak zastanowić się nad tym, to dochodzi się do wniosku, że odprawiane przez krytykę egzekwie i tutaj okazują się przedwczesne. Bezapelacyjnie zaginął tylko jako zjawisko znaczące cokolwiek artystycznie poemat fabularny, mający w swym drzewie genealogicznym tradycyjną epikę homerowską, jak i ten, który wywodzi się z romantycznych poematów dygresyjnych (tutaj, niestety, *Kwiaty polskie* wystarczą jako argument). Trudno wręcz wyobrazić sobie współczesnego poetę, mającego jakieś ambicje, który chciałby przy pomocy formy wierszowej opowiadać zdarzenia.

Jednakże poematy pojawiają się — i to pisane nie przez profesjonalnych epigonów, ale przez wybitnych poetów. Wystarczy wymienić kilka utworów Harasymowicza czy poematy drukowane w ostatnich numerach *Twórczości: Życiorys napisany ołówkiem* Jastruna i *Słowo o samotności i niewiedzy* Śpiewaka.

Termin „poemat" jest niezmiernie wieloznaczny, w ogóle chyba stanowi najbardziej wieloznaczne określenie z wszystkich nazw gatunków literackich. Toteż prawie każdy z przywołanych tutaj utworów posiada w istocie odmienną strukturę gatunkową. „Dłuższe formy" Śpiewaka i Jastruna to chyba swego rodzaju elegie autobiograficzne. Utwory Harasymowicza zaś to raczej amorficzne ciągi wyobrażeń. One zresztą najpełniej odpowiadają tej postaci

* Zbigniew Bieńkowski: *Trzy poematy*. Okładkę projektowała Danuta Kula. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 120.

„dłuższych form", które zanalizował w swoim świetnym szkicu Jan Prokop *.

Wydaje się, że przedstawiona przez Prokopa „dłuższa forma" jest zjawiskiem w poezji współczesnej bardzo istotnym, charakteryzującym zwłaszcza w sposób swoisty twórczość lat 20-tych. Te poematy epickie, a nie narracyjne odtwarzające pewne ciągi zdarzeń, a nie fabularne, są w istocie czymś w rodzaju „reportażu poetyckiego" — choć ich przedmiotem w równym stopniu co realne obszary Afryki i Azji, odwiedzane przez poetów-globtrotterów, mogą być tereny, których jedynym gospodarzem jest kreująca fantazja. W wypadku tym bowiem reportażowość nie jest sprawą tematu, jest pochodną poetyckiego ujęcia.

Kiedy się czyta nową książkę Zbigniewa Bieńkowskiego, nie powstaje nawet wątpliwość, że zawarte w niej utwory, noszące słowo „poemat" w nagłówku, nie przylegają do żadnej z wymienionych wyżej odmian gatunkowych. Nie są więc poematem dygresyjno-opisowym, nie są ową zanalizowaną przez Prokopa „dłuższą formą" o poetyce reportażowej, nie są także elegią autobiograficzną. Jednakże aby odpowiedzieć, czym *Trzy poematy* są, jak gatunek reprezentują, trzeba się wpierw zastanowić nad wieloma innymi sprawami. W tej chwili sformułowanie odpowiedzi nie jest jeszcze możliwe. Z dwu przyczyn: 1. Bieńkowski nie odwołuje się do żadnego z istniejących już gatunków literackich w sposób bezpośredni: 2. swoistość struktury gatunkowej poematów ujawnia się wtedy dopiero, kiedy ujmuje się ją poprzez funkcje, które pełni w odniesieniu do innych warstw poematów (tak dzieje się zresztą zawsze, gdy gatunek nie jest jeszcze skonwencjonalizowanym schematem).

2

Zbigniew Bieńkowski jest nie tylko poetą, jest także teoretykiem poezji — jego poglądy, zawarte w esejach o lirykach francuskich, pełnią więc wobec recenzenta funkcję przewodnika, naprowadzają na szlaki interpretacyjne. Naprowadzają pośrednio, bo autor *Trzech poematów* nie mówi nigdy o swej twórczości — takim szczególnie instruktywnym przewodnikiem wydaje się szkic *Parti pris poezji Ponge'a* **. Pojawiają się w nim te problemy, które stanowią ośrodek omawianej tu książki — tak, że jeśliby się zamiast nazwiska „Ponge" postawiło nazwisko „Bieńkowski", artykuł ten byłby świetnym autokomentarzem. Jego bohaterem jest bowiem SŁOWO — nie tylko środek, ale przedmiot, właśnie bohater poematów Bieńkowskiego.

Autor *Sprawy wyobraźni* sformułował po raz pierwszy tak jasno (w każdym razie u nas) to, co stanowi niezwykle istotny problem współczesnej literatury. Sformułowanie to brzmi: „kryzys zaufania do słowa". Współczesny powieściopisarz, współczesny poeta „w słowie widzi nie mowę wyzwalającą, ale właśnie funkcję paraliżującą, aktorstwo maskujące myśli uczucia, intencje. Słowo nie obnaża, ale ukrywa — kłamie, nie wyjaśnia, ale

* Jan Prokop: *Od Larbauda do Harasymowicza (z historii „dłuższych form" liryki)*. *Twórczość* 1959, Nr 12.

** W tomie *Piekła i Orfeusze* na str.: 443—454.

zaciemnia, nie prostuje, ale paczy". Kryzys zaufania wytrąca więc pisarzowi narzędzie z ręki; tak jak robotnik — jeśli nie jest w pełni przeświadczony o tym, że maszyna dobrze funkcjonuje — nie może się nim posługiwać. By istnieć, by utrzymać się w swej roli, musi narzędzie sprawdzać, poprawiać, przeglądać, doszukiwać się tajemnic jego konstrukcji. Musi więc w istocie tworzyć narzędzie od nowa, w tym wypadku — tak ująć słowo, by móc się nim nadal posługiwać, posługiwać uczciwie: bez przeświadczenia, że ono „zakrywa i kłamie". To tworzenie narzędzia nie jest jednak czynnością przedliteracką, po której spełnieniu pisarz może z czystym sumieniem napisać powieść lub odę. Kryzys zaufania do słowa jest zjawiskiem obustronnym: podlega mu tak pisarz, jak odbiorcy. Oni także, by słowu uwierzyć, ba — by uwierzyć literaturze, muszą być wprowadzeni w jego arkana, muszą uczestniczyć w procesie modelowania słowa. Jeśli tak można powiedzieć, język poetycki musi się od nowa stawać na ich oczach. Z tego względu słowo jest nie tylko przekaźnikiem tych czy innych treści, jest także samoistnym problemem poetyckim. Pisarz, rozważając cokolwiek, rozważa swe narzędzie, rozważa słowo— obnaża je, wprowadza czytelnika pośrednio w swą kuchnię poetycką. „Wszystko jest słowem" — to sformułowanie Ponge'a, cytowane przez Sartre'a *, przylega do wielu zjawisk współczesnej poezji, przylega także — w większym stopniu niż do czego innego — do poematów Bieńkowskiego.

„Wszystko jest słowem" — a więc o czymkolwiek się mówi, mówi się o słowie. Trzeba przywrócić zaufanie do niego, trzeba ująć je na nowo. Słowo staje się pierwszą postacią utworu, ściąga na siebie uwagę. W różny sposób spełniać może tę rolę. Swoiście kształtuje ją Gombrowicz, który nieustannie uwydatnia jego sztuczność, nieprzyleganie do sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek posługujący się nim — np. przez to, że każe współczesnym ludziom używać jakiegoś dziwnego volapüku, utworzonego w nieco pana Paskowej manierze. Gombrowicz jest konsekwentny — skoro słowo jest konwencjonalne ze swej natury, skoro „przyprawia gębę" tym, którzy się nim posługują (czyli wszystkim), to można tę konwencjonalność podnieść do n-tej potęgi, tak by się narzucała, by nie budziła w nikim wątpliwości. Gombrowicz budzi więc zaufanie do słowa poprzez jego destrukcję, poprzez utworzenie dziwacznego stylu, w którym wszystkie elementy są wzajem ze sobą skłócone. Albo inaczej: budzi zaufanie do słowa poprzez nieustanne uwydatnianie jego właściwej natury.

Autor *Trans-Atlantyku* działa przede wszystkim przez zespoły największe: terenem jego eksperymentów jest styl dzieła jako całość. Inaczej twórca *Obrotów rzeczy*, „święty Miron Białoszewski, męczennik etymologii" — przedmiotem jego poszukiwań jest słowo samo, słowo uwikłane w różne związki znaczeniowe i historyczne. Trzeba je zburzyć, przekształcić, w pewnym sensie „odestetyzować", by mogło się stać ponownie środkiem ekspresji, by mogło się stać ponownie wierzytelne, pozbawione tego balastu, który naniosło nań codzienne używanie. W ujęciu Białoszewskiego ratunkiem dla słowa jest — słowotwórstwo. Bieńkowski upatruje go gdzie indziej — w przekształceniach frazeologii, w umieszczaniu ustabilizowanych, maksymalnie skonwencjonalizowanych sformułowań w takim kontekście, który to skonwencjonalizowa-

* W eseju *L'homme et les choses* z pierwszego tomu *Situations*.

nie wyprowadza na jaw, bezapelacyjnie, bez żadnych komentarzy, uświada
mia. By dostrzec, jaki mechanizm działa w poematach Bieńkowskieg
wystarczy zatrzymać uwagę na takim nagromadzeniu utrwalonych powiedz
nek i zleksykalizowanych, obiegowych metafor:

„To wasza misja specjalna: wodzić na pokuszenie wieloznaczności.

Wystarczy, bym spojrzał na cokolwiek, a w mgnieniu oka daje mi się w
znaki całkowicie, to znaczy daje mi wszystkie znaki t a k i n i e jednocześni

Ptak na przykład uskrzydlona sprzeczność:

Stroi się w cudze piórka, własne gniazdo kala, jeśli jest ptakiem niebieskim
nie sieje i nie orze, a jeśli jest niebieskim ptakiem, obiecuje złote góry. A
przecież nie wszystko, wystarczy go popieścić, pogłaskać, wymówić pieszcz
tliwie, a natychmiast z ptaka robi się ptaszek, ptaszku mój (a leć, a pie
ptaszek w klatce z madonną (Belliniego), a to ptaszek! ładny ptaszek i może
oszaleć!" *(Wstęp do poetyki)*.

Jeśliby ktoś układał słownik polskich idiomów, mógłby z tego epizodu z
czerpnąć niejedno sformułowanie. Naprawdę nie chodzi tu o łatwy kontra
pomiędzy obiegowymi powiedzonkami a patetycznym tokiem biblijnych we
setów. Naprawdę nie chodzi tu o „niejednorodność stylistyczną" *. Gromadz
utarte powiedzonka, Bieńkowski d e m a s k u j e słowo, ujawnia, jak łatw
i ochoczo ono kamienieje, jak szybko odrywa się od rzeczy, by żyć swoi
ustabilizowanym, umownym życiem, które jest niczym więcej niż wynikie
ludzkich skłonności do folgowania przyzwyczajeniom, do skostnień. Dem
skuje, a więc niszczy stereotypy językowe, by wydobyć z uczestniczący
w nich słów jakiś ślad życia — nowy, jeszcze nie skonwencjonalizowan
odcień znaczeniowy. Np. w jednej z sekwencji toku litanijnego pojawia s
stereotyp „wiązać koniec z końcem", mający w języku potocznym utrwalon
znaczenie i występujący zazwyczaj w jednym tylko kontekście frazeologic
nym — Bieńkowski nadaje mu nowy sens: „(...) maleńkie, furkoczące jak z
bawka, ledwie ledwie wiążące koniec z końcem, swoje mikroskopijne odtąd-
dotąd, skrzydełka sikorek (...)". Poprzez tego rodzaju praktyki poeta zwra
nieustannie uwagę odbiorcy na słowo samo, sygnalizuje, że jest już ono sk
mieniałością, ale taką skamieniałością, z której można jeszcze wykrzesać n
wość, która może jeszcze zaskoczyć czymś niespodziewanym. „Słowa zaklęci
słowa amulety" ** mówić mają, najdosłowniej jak można", czyli — przestać by
„zaklęciami" i „amuletami", powrócić do swego stanu pierwotnego, norma
nego: zostać ponownie tylko słowami, z tym, że nie byłyby to „słowa uśmiech
słowa salony, słowa prostytucje, słowa, słowa, słowa farszerstwa rzeczywistości

---

* Tak zdaje się mniemać Andrzej Lam, recenzent *Nowej Kultury* (Nr 12 z 20 marca br
Cała ta recenzja wydaje mi się nieporozumieniem, od tytułu — *Słowa w jarzmie met
fizyki* — począwszy (jak postaram się wykazać, rzecz się przedstawia akurat odwrotni
Zdziwienie ogarnia, że ktoś mógł się w ogóle dopatrzeć w tych z matematyczną precyz
skonstruowanych poematach dezyntegracji kompozycyjnej.

** Kiedy mowa o „słowach zaklęciach, słowach amuletach", trudno nie przypomnieć zn
nego aforyzmu Novalisa: „Każde słowo jest formułą zaklęcia". Dla autora *Hymnów do n
cy* było to niemal warunkiem poezji, którą zestawiał — antycypując symbolistów — z dzi
łaniem magicznym. Poeta współczesny mniema w tym zakresie inaczej niż romantyk: sł
wo, by stać się budulcem poezji, musi się odseparować od zaklęcia, wyzwolić od tych fu
kcji, które nieuchronnie prowadzą do jego fetyszyzacji.

„Słowa fałszerstwa rzeczywistości" demaskuje Bieńkowski także przez kalambury, te do niedawna zabawki dowcipnisiów, które nobilitowała w całej okazałości poezja współczesna. Kalambury, czyli zabawy etymologią i znaczeniem. Autor *Sprawy wyobraźni* działa jakby na pograniczu wielu znaczeń słowa: „Pędzie owczy, rywalizujący w szaleństwie z pędem winorośli". Nieraz w kalamburze wyraża się cała niemal zawartość intelektualna fragmentu czy wręcz całego poematu — początek *Widzę i opisuję* jest w tej materii szczególnie charakterystyczny:

„Punkt, do którego dotarłem, jest nareszcie punktem widzenia. Cóż za radość dla oczu! Tylko patrzeć, a cały świat stanie się bardziej oczywisty."

3

W poematach Bieńkowskiego — „wszystko jest słowem". Tylko słowo jest w nich realną rzeczywistością, poprzez słowa zmienia on rzeczy i odczucia. Słowo nazywa — a więc przekształca. Zmiana słowa jest zmianą wszystkiego. Słowo jest tu środkiem i celem jednocześnie, jest także p r o b l e m e m.

Bieńkowski poprzez różne operacje, dokonywane na słowie, w samym toku poematów nie tyle ujawnia swój warsztat, ile go tworzy. Uprawia to, co nazwać by można liryczną metodologią poezji. Uprawiając poezję, jednocześnie tworzy jej narzędzia. Nie przyjmuje tych, które istnieją — tworzenie jest w ujęciu Bieńkowskiego eksperymentem, świadczącym o przydatności narzędzi.

Tego typu stosunek do słowa możliwy jest na gruncie takiej postawy twórczej, która nie przypisuje słowu poetyckiemu jako zasadniczej funkcji bezpośredniego oddziaływania emocjonalnego na czytelników. Celem jest tutaj bowiem osiągnięcie słowa maksymalnie precyzyjnego, bez reszty przylegającego do rzeczy, podczas gdy „postawa romantyczna" aktualizuje przede wszystkim emocjonalne walory słowa. Toteż w obrębie jej oddziaływania problem „zaufania do słowa" jest w ogóle nieistotny. Wiadomo, że słowo, które ma silnie i bezpośrednio oddziałać na emocje odbiorcy, wręcz powinno być nieprecyzyjne — jest to warunkiem jego skuteczności (z tego chyba względu języki wszelkich ideologii są tak nieprecyzyjne). W konsekwencji pojawienie się w poezji problemów słowa, problemów semantyki jest wyrazem odchodzenia od wyobrażeń romantycznych — romantycy, jeśli zastanawiali się nad słowem, to pasjonowało ich ono jako przekaźnik odczucia. Walka o precyzję — jako element programu literackiego — zaczęła się u nas dopiero w dwudziestoleciu i to równolegle w dwu walczących ze sobą obozach poetyckich. Z jednej strony zaczęła się ona u Tuwima, z drugiej — u wszystkich wybitnych poetów Awangardy (u Leśmiana sprawa ta wyglądała o tyle inaczej, że jego słowo wywodzi się bezpośrednio z symbolistycznej teorii języka, a więc jest ujmowane w całkiem innych kategoriach). A wcześniej zaczęła się u Norwida, który jest prekursorem wszystkich niemal poczynań w tym zakresie. Rzecz inna, że w jego twórczości opierała się ona na teoriach fantastycznego językoznawstwa właśnie romantyków.

Wydaje się, że ta zmiana stosunku do słowa, która w poematach Bieńkowskiego osiągnęła swój punkt szczytowy, jest najogólniej wyrazem zmiany w pojmowaniu poezji, wyrazem przypisania jej nowych funkcji. Wyzwolenie

z romantycznych, XIX-wiecznych powinności wstąpiło jakby w sam warsztat. Słowo emocjonalne romantyków było wykładnikiem społecznej roli poezji (rzecz inna, że na przełomie XIX i XX w. semantyka tego „słowa emocjonalnego" była całkiem odmienna), społecznej roli, pojmowanej bardzo po polsku ze względu na specyficzny tok narodowej historii. W dwudziestoleciu, kiedy literatura mogła się wyzwolić z tych funkcji, jakie narzuciła jej sytuacja historyczna, romantyczny stosunek do słowa był już tylko epigonizmem. Najpełniej zrozumieli to poeci Awangardy — toteż dzisiejsi poszukiwacze nowego słowa, jak Bieńkowski, Białoszewski czy Czachorowski, choć bardzo wydatnie wykraczają poza obręb awangardowych eksperymentów, muszą siłą rzeczy do nich nawiązywać.

Jeśli słowo romantyków, nastawione na bezpośrednie oddziaływanie, porównać można do języka ideologii, to słowo poetów awangardowych, słowo walczące o precyzję, da się w pewnym sensie zestawić z językiem filozofii. Zestawienie to jest tym bardziej umotywowane, że obserwuje się pewien paralelizm w ujmowaniu słowa tak przez poetów, jak przez filozofów. Poeci awangardowi i filozofowie ze szkoły Kazimierza Twardowskiego walczą bowiem w ujęciu słowa o to samo, tylko przy pomocy innych środków i dla innych celów. Można by powiedzieć, że walka o precyzję słowa toczy się na różnych szczeblach: od słynnych niegdyś kawałów primaaprilisowych Słonimskiego i Tuwima, poprzez konstruktywizm poetów Awangardy i ich dzisiejszych kontynuatorów, aż do *Traktatu o dobrej robocie* Kotarbińskiego.

Trzeba sobie jeszcze uświadomić, że w poezji słowo precyzyjne nie jest sprawą „treści", stanowi zaś problem metody. Nie wynika ono bowiem z określoności przedmiotów, o których się mówi. Jest tym, z czym poeta przychodzi do rzeczy, przynosi ono ten porządek poetycki, który twórca narzuca światu. I tutaj powracamy znowu do poematów Bieńkowskiego, zbliżamy się do tego, co stanowi w nich — jak się zdaje — sprawę centralną.

4

Słowami precyzyjnymi mówi bowiem autor *Sprawy wyobraźni* o tym, co nieuchwytne, nie dające się wymierzyć i sprawdzić. To przede wszystkim różni go od przedwojennej Awangardy — i jej najwybitniejszego przedstawiciela, Przybosia. „Twórczość Przybosia jest jednym z najciekawszych w Europie przedsięwzięć — pisze Bieńkowski w eseju *Mit przygody duchowej* — właśnie przez ukazanie w formie artystycznej człowieka całkowicie zdyscyplinowanego, ograniczonego kształtem istnienia i nie poszukującego nieskończoności. Przyboś wydoskonala zmysły, by więcej doznawać, lecz zadowala się terenem naturalnie dostępnym, wyklucza możliwość istnienia a tym samym możliwość doświadczeń artystycznych, poza materią, poza realnością. Wzruszenie nieistnieniem jest mu tak obce, jak niepokój z powodu niewiedzy. Wyrażalne zaspokaja całkowicie jego żarliwy głód wzruszeń. Ta wstrzemięźliwość leży u podstaw jego dyscypliny poetyckiej" *. Bieńkowski aprobuje metodę poetycką Przybosia, ale szuka innych podstaw dla zdyscy-

* *Piekła i Orfeusze*, str. 376.

linowania, pasjonuje go bowiem właśnie to, co znajduje się poza systemem terackim autora *Narzędzia ze światła*. Po prostu — pasjonuje go metafizyka. isze o tym w związku z twórczością Supervielle'a: „Metafizyka jest właśnie rawem i przywilejem, jedynym przywilejem poetów. Bo właśnie rolą poety est sięganie do spraw i rzeczy ostatecznych, życia, śmierci, losu, istnienia. Właśnie misją poety jest mówić o sprawach olbrzymich i intymnych zarazem. Wyrażając niepokój, nostalgię ludzką, ukazując wszechświat, poeta nie przytacza, lecz powiększa człowieka, wznosi go do gwiazd, a życie ludzkie nie rzeciwstawia, lecz mierzy wiecznością" *.

A więc otwiera się — perspektywa nieskończoności, otwiera się przede szystkim przed poetą jako najpełniej uprawnionym do penetrowania jej tajemnic. Jednakże *„was ist Unendlichkeit?"*. Bieńkowski szuka odpowiedzi na o pytanie postawione przez Goethego w cytowanym jako motto wierszu. zuka odpowiedzi, ale nie znaczy to, że jej osiągnięcie jest sprawą najważniejszą. Najistotniejszy jest bowiem utrwalony w poemacie sam proces szuania. Proces szukania poprzez słowa i ich modelowanie. Proces przebiegający po linii zamkniętej — punkt wyjścia jest jednocześnie punktem dojścia. prawiając „liryczną metodologię poezji", Bieńkowski demonstruje przede szystkim sposoby postępowania, pokazuje, jak należy przecierać drogi, by dorzeć do centrum metafizyki, które nie ujawnia swych tajemnic po poetyckim okrzyku „Sezamie otwórz się!", wobec którego bezradne są „słowa zaklęcia".

Nieskończoność, „będąca jednocześnie żywiołem, czyli elementem materii, punktem, czyli elementem abstrakcji", jest w ujęciu Bieńkowskiego wszystkim. W pewnych epizodach poematu jej równoważnikiem znaczeniowym może być słowo „wszechświat", w innych — „człowiek". Otwierają się bowiem ie jedna, ale dwie perspektywy nieskończoności. Pierwsza prowadzi w świat ozajednostkowy, druga — ku wnętrzu człowieka. Pierwsza konstruowana est przy pomocy swego rodzaju „spojrzenia w wszechświat", druga — introekcji. Obie te perspektywy tworzą jedno, są tylko dwiema odmianami tego amego zjawiska. Wobec obydwu poeta znajduje się w tej samej sytuacji, sytuacji nieogarniania", z obydwiema toczy w istocie ten sam dia-g.

Kimże jednak jesteś, o poeto, który wyruszyłeś na wyprawę po złote runo netafizyki, który wiedziesz poufne dialogi z nieskończonością? By znaleźć dpowiedź na to — przyznajmy — nieco retoryczne pytanie, trzeba przywoać utwór o podobnych ambicjach i nieco podobnej konstrukcji. Myślę o poemacie Leśmiana *Łąka*. W tym arcydziele polskiej poezji gra się toczy w istocie pomiędzy partnerami najwyższymi: łąka jest przyrodą, poeta — człowiekiem w ogóle, przedstawicielem gatunku. Problematyka pojawia się na najwyższej w hierarchii uogólnień płaszczyźnie, pojawia się w istocie już w sferze abstrakcji (oczywiście, ujętej poetycko). Podobnie rzecz przedstawia się w *Nieskończoności* (a także w dwu pozostałych poematach): podmiot liryczny ie jest tu tworem jednostkowym, konkretnym — stanowi całkowicie nieokreślone „ja mówiące". Można powiedzieć, że podmiot liryczny jest tu w jakiś sposób nie ograniczony niczym, w jakiś sposób „ponadsomatyczny". Ów

* op. cit., str. 398.

„ponadsomatyzm" pojawił się u Bieńkowskiego wcześniej, bo już w dosko
łym wierszu *Wychodzę z kształtu* ze *Sprawy wyobraźni:*

Wychodzę z kształtu i opuszczam ciało
parą z ust albo szczeliną źrenicy.
Zostawiam wszystko. Zmysły gdyby chciały
mogą na palcach mej ręki się zliczyć.

Wzwyż wzrostem drzewa idę, w głąb ciążeniem
(bo nie ma dla mnie dróg długich lub trudnych),
w dal wiatr mię niesie, a niekiedy Ziemia
na pożądany obróci południk.

Podmiot liryczny w utworach Bieńkowskiego to racjonalistyczna abstr
cja (właśnie, racjonalistyczna abstrakcja — mimo że czasami przybiera
postać ducha unoszącego się ponad materią) — tak jak u wielu współczesn
pisarzy, tak jak u Kafki lub Henri Michaux. Bieńkowski bowiem nie jest
w potocznym tego słowa znaczeniu — poetą odczuć intymnych. Jeśli k
struuje swoją metafizykę, to nie po to, by uwydatnić jej subiektywizm, ale
względu na jej walory ogólne — subiektywność ujawnia się pośrednio w
mym procesie konstrukcji, w procesie przedstawiania i poetyckiego kształ
wania problematyki. Fakt ten stał się jednym z zasadniczych element
struktury wszystkich trzech poematów. W ujęciu Bieńkowskiego bowiem t
ko bohater ponadindywidualny podejmować może sprawy największe —
egzystencji, jak sztuki poetyckiej. Jest on podobny do „ja" filozofów, któ
w traktatach z zakresu epistemologii badają możliwości ludzkiego pozna
na przykładzie analizy owego „ja". W szkicu Kazimierza Wyki o drugim
mie poezji Bieńkowskiego * (pierwszym był bowiem miniaturowy, zawieraj
sześć wierszy *Arkusz poetycki,* wydany jeszcze przed wojną) nie przypadki
pada nazwisko Kartezjusza. *Trzy poematy* nasuwają na myśl wielkie i
autora *Medytacji o pierwszej filozofii* jeszcze silniej. Ich przedmiotem
bowiem sam proces poznawania, kształtowania metafizyki, ujęty poetycko.

5

Ujęty poetycko — a więc: „Intelekt jest tu jak filtr — cytuję Wykę — pr
puszczający płyny, by ułożyły się na dokładnie wyznaczonych miejscach, a
jest jak zbiornik, z którego wyłącznie się czerpie". Intelekt jest przeto tu
czynnikiem, który narzuca porządek. Ale jest to — by tak powiedzieć
„intelekt ściśle poetycki". Znaczy to, że porządek, który narzuca, możliwy
tylko w obrębie poezji. Bieńkowski bowiem nie tylko podejmuje proble
metafizyki, ale jednocześnie rozważa, w jakim stopniu i w jakiej for
poezja może je uchwycić (a więc ujawnia się tu jeszcze jedna strona tego,
nazwałem „liryczną metodologią poezji"). W zakresie tym Bieńkowski wyd
się maksymalistą — rozważyć może wszystko, rozważyć jednak nie znaczy

* *O poezji Bieńkowskiego,* w zbiorze *Rzecz wyobraźni* na str. 367—376.

powtarzam — dać odpowiedź. Ale jej wartość tkwi właśnie w możliwości podejmowania spraw.

Przeświadczenie to wydaje się podstawą myślową wątku, przewijającego się przez wszystkie trzy poematy, a realizującego się najpełniej w ostatnim z nich: *Widzę i opisuję*. Wątek ten to pochwała poezji — przede wszystkim jako sztuki widzenia. Bieńkowski głosi — także w swych pracach eseistycznych — że współcześnie tylko poezja może podejmować pewne sprawy najistotniejsze, że tylko ona ma po temu odpowiednie narzędzia. Poezja jest tu bowiem nie tylko sztuką, jest także sposobem myślenia. Tylko ona może — poprzez słowa — wprowadzić porządek w metafizykę.

Narzuca to na twórczość poetycką specyficzne obowiązki, narzuca konieczność precyzji. „Podstawową dążność poezji Zbigniewa Bieńkowskiego — sięgam znowu po sformułowanie Wyki — ochrzciłbym terminem — j e d n o ś ć w o b l i c z u p r e c y z j i"*. Świadomie dokonywane operacje na słowie jako materiale poezji prowadzą do zaostrzenia jego znaczenia, tak by przylegało do rzeczy, do sytuacji, by mogło być dokładne. Jednakże nie w tym tylko przejawia się owo dążenie do precyzji. Poezja nie tylko jako sztuka, ale także jako sposób myślenia, wymaga swoistej precyzyjnej struktury, wymaga, by panował w niej ściśle określony porządek. To prawda, że nie zapewnią go proponowane przez logikę wzory rozumowań — po prostu nie tu jest teren ich działania. Otóż, by odpowiedzieć na to pytanie, musimy powrócić do naszego punktu wyjścia: jaki gatunek literacki reprezentują *Trzy poematy*? Gatunek, rozumiany nie jako schemat, w który pisarz „wtłacza treści", ale jako pewien istniejący intersubiektywnie sposób kształtowania materii poetyckiej. Wydaje się, że idea precyzji i porządku tkwi właśnie w samym sposobie organizowania świata poetyckiego. Sposób ten — bardzo wiekowy — przywodzi na myśl te utwory, które miały jako jeden z celów porządkowanie rzeczywistości, przywodzi na myśl Hezjoda, Lukrecjusza. Przywodzi na myśl najbardziej racjonalistyczną z samej swej istoty formę poetycką: poemat opisowo-filozoficzny czy opisowo-dydaktyczny (można nazwać go rozmaicie, miał bowiem wiele odmian). W XIX wieku wydawało się, że został on całkowicie zniszczony przez romantyków. Współcześnie zaczyna ponownie okazywać żywotność — nowe utwory Bieńkowskiego są tego dowodem niebłahym, mimo że nie są tylko — nawet w szerokim sensie — poematami filozoficzno-opisowymi. Stanowią bowiem dzieło gatunkowo synkretyczne. Występują w nich elementy genetycznie bardzo różnorodne: jest w nich coś z dytyrambu i coś z litanii, jest w nich coś z biblijnego hymnu i nowoczesnej prozy poetyckiej (która przecież od czasów Aloysiusa Bertrand i Baudelaire'a zdążyła się ukształtować w odrębny gatunek). Ta gatunkowa mozaika spaja się w jedną całość, poszczególne jej składniki stają się elementem jednorodnej struktury, której zadaniem zasadniczym jest — by tak powiedzieć — narzucenie precyzji rzeczom płynnym i z trudem poddającym się racjonalizacji. Ta funkcja struktury gatunkowej, a także jej synkretyczność, jest jednym z dowodów bogactwa i wewnętrznej złożoności *Trzech poematów* Zbigniewa Bieńkowskiego. Niniejsze omówienie zdołało zasygnalizować jedynie niektóre ich elementy.

Michał Głowiński

* Podkreślenie Kazimierza Wyki.

Witold Chwalewik

NIEZNANE POLSKIE ŹRÓDŁO „HAMLETA"

Pod wrażeniem Szekspirowskiego arcydzieła łatwo pochopnie snuć domysły o możliwym jakimś źródle polskim. Są zresztą po temu powody. Zagęszczenie motywów polskich w *Hamlecie,* większe niż w jakimkolwiek innym angielskim dramacie renesansowym, wyższy przy tym stopień ich autentyczności, celowe uorganizowanie, ponadto fakt, że są nowocześniej nazwane, częstokroć imienne, zewnętrznie bardziej polskie niż u Saksona Gramatyka i Belleforesta — łącznie nasuwa to myśl, że w tej kompozycji Szekspirowskiej przełamał się w zagadkowy sposób jakiś wpływ polski. Trudno wyjść poza to wrażenie. Uważniejsze bowiem studium tekstu samo przez się nie daje także podstaw do uznania hipotezy polskiego wpływu za potrzebną. Wszystkie przydatne dla celów kompozycyjnych wiadomości o Polsce z dziedziny krajoznawczo-politycznej mógł Szekspir bez większego trudu znaleźć w dostępnych sobie źródłach informacyjnych niepolskich. Jeśli pisma autorów polskich w ogóle w jakiś sposób oddziałały, to raczej za pośrednictwem motywów ideowych lub artystycznych, na które mogła reagować wrażliwość człowieka Renesansu o wiele żywiej niż nasza. I nie byłoby pożytecznie z góry formować w tej mierze jakiekolwiek domysły. Nazbyt oddaliliśmy się od epoki Szekspira gustami literackimi, pojęciami o świecie, typem kultury szkolnej. Rzucić światło na kwestię mogą tylko poszukiwania natury komparatystycznej. Dopiero zestawienie tekstów z okresu, mogące niekiedy prowadzić do wykrycia zastanawiających zbieżności, przekonać nas może o szczególnej sugestywności niektórych idei i obrazów i ewentualnie nawet o źródłowym charakterze niejednego z takich tekstów w stosunku do *Hamleta.* Oczywiście hipotezy z tego zakresu ciekawe stać się mogą dopiero po ich ukonkretnieniu.

Jako źródło polskie *Hamleta* wskazał przed czterdziestu przeszło laty Israel Gollancz, wybitny mediewista angielski, wydawca m.in. *Źródeł „Hamleta"* (*The sources of „Hamlet"*, 1926) — rozprawę Wawrzyńca Goślickiego (1533?—1607) *O wzorowym kanclerzu (De optimo senatore).* Gollancz wziął pod uwagę angielski przekład tego dziełka pt. *The Counsellor (Kanclerz),* ogłoszony w roku 1598, na lat trzy przed domniemaną datą powstania pod piórem Szekspira dramatu o Hamlecie (przypuszczalnie jesień 1601 r.). Pierwsza edycja tekstu w wersji autentycznej ukazała się na przełomie lat 1604/5 (tak

zwane *Quarto 2)*. Łaciński oryginał Goślickiego wydrukowany został w Wenecji w roku 1563, przedrukowany w Bazylei w roku 1593. Szczególnej popularności dziełko to zaznało nie gdzie indziej, tylko w Anglii, gdzie przekładano je trzykrotnie (dalsze wydania w roku 1607 i 1733). Poza tym na kontynencie europejskim innych edycji ani przekładów (także i w Polsce) się nie doczekało i uległo zapomnieniu. Gollancza zastanowił u polskiego autora pewien kompleks idei ogólniejszej filozoficzno-moralnej natury, które, z uwagi na świeżą publikację angielskiego pierwszego przekładu (1598), wydały się angielskiemu uczonemu przeniesione do *Hamleta* w uderzająco podobnym nawet sformułowaniu. Stąd wnosił Gollancz, że, imaginując figurę ministra-doradcy królewskiego na dworze duńskim, potwierdził Szekspir swój dług lekturowy, trochę kapryśnie nadając kanclerzowi króla Klaudiusza imię Poloniusz.

Hipoteza Gollancza po dziś dzień nie została uznana za trafną przez ogół szekspirologów. O jej ewentualnej słuszności najmniej mogły przekonać zdania sentencjonalne przytaczane tytułem dowodu zależności Szekspira od Goślickiego, lecz niezmiernie poza tym w moralistyce renesansowej pospolite, w rodzaju odwiecznych zresztą myśli, że np. człowiek różni się od zwierząt posiadaniem rozumu albo że ciało jest więzieniem duszy. Nie wydały się też dowodem wpływu zbieżności frazeologiczne, przytoczone przez Gollancza i jego zdaniem przekonywające. Wątpliwości nie rozstrzygnęły, rzecz prosta, istoty kwestii. I sam fakt, że pomimo upływu kilkudziesięciu lat od wysunięcia hipotezy nadal się ją atakuje (ostatnio R. H. Bowers w *Shakespeare Quarterly*, 1956), dowodzi bądź co bądź jej krzepkości. Zasługiwałaby nawet na wznowienie, gdyby można było ją podeprzeć dodatkowo wykazaniem zbieżności także w dziedzinie oryginalniejszych pomysłów i sformułowań Goślickiego, co wydaje się możliwe. Tak na przykład Poloniusz nie ucieleśnia wprawdzie wysokiego moralnie ideału kanclerza, jak postuluje Goślicki, lecz za to ilustruje doskonale ideę zmonopolizowania całej kompetencji doradczej i wykonawczej przy królu przez jedną osobę, co właśnie propaguje autor polski. „Kanclerz — powiada Goślicki — piastuje najwyższy urząd i jest najpierwszym z dygnitarzy w państwie, jemu wyłącznie służy prawo służenia monarsze radą we wszystkich sprawach publicznych, on też jest głównym organem wykonawczym." * Takie są właśnie kompetencje i funkcje Poloniusza w *Hamlecie*. Szekspir wspomina poza tym o gronie osób zaufanych *(friends)*, ale jednego tylko ukazuje doradcę królewskiego — Poloniusza, odwrotnie zaś, skwapliwość oportunizmu politycznego wyższej szlachty sygnalizuje, ucieleśniając go w osobach dwóch niezróżnicowanych przedstawicieli „piankowej" orientacji, Rosenkrantza i Guildensterna. Przewidywał też Goślicki sparodiowanie urzędu kanclerza przez niegodnego piastuna, co *Hamlet* również ilustruje.

Jeżeli zaś — jak gdzie indziej usiłowaliśmy wykazać ** — motyw elekcji króla przez tłum szlachecki jest w *Hamlecie* ze względów kompozycyjnych ważny, to ciekawa jest także zbieżność krytycznych poglądów Goślickiego

---

* W. J. Stankiewicz: Por. *The Accomplished Senator of Laurentius Goslicus*. Oficyna Warszawska Abroad, 1946 (s. 23).

** *Polska w „Hamlecie"*, W-wa 1956, s. 116—119.

i Szekspira na taką metodę obioru („jakby zapomniano starożytność, nie znano wcale tradycji... czapki, dłonie, języki oklask ślą pod chmury..."; *„Antiquity forgot, custome not knowne... Caps, hands and tongues applau'd it to the clouds..."*). W każdym jednak razie lektura dziełka Goślickiego, czy w oryginale, czy w przekładzie angielskim, nie narzuca bezpośrednio wrażenia, że reminiscencje niektórych sformułowań pisarza polskiego wyzierają z tekstu *Hamleta*. Wręcz odwrotnie rzecz się ma z pozycją, na którą, jako na domniemane źródło, chcemy zwrócić tu uwagę po raz pierwszy.

Prastara polska legenda o Popielu, dzięki wynalazkowi druku, powołana została do nowego życia w Renesansie. Narastała właśnie nowa literatura historyczno-geograficzna, tworzona w języku łacińskim — przy niemałym udziale pisarzy z krajów Europy północnej i środkowej. Autorzy ci, rozpowszechniając legendę w połowie XVI wieku, zdobyli dla niej reputację międzynarodową. Ceniono ją jako niezwykłą relację historyczną, zarazem posiadającą zalety opowieści przykładnej *(exemplum)*. Od Macieja z Miechowa, u którego otrzymała kształt stylistyczny na poziomie wymagań czasu *(Chronica Polonorum*, Kraków, 1521), historia o królu mordercy pożartym przez robactwo wylęgłe z ciała ofiar przeszła pod piórem Sebastiana Münstera (1482—1552) w postaci prawie nie zmienionej na karty jego rewelacyjnej w swoim czasie *Cosmographia universalis* (Bazylea, 1544; około 40 późniejszych wydań łacińskich i niemieckich). Podjął ją pieczołowicie i przytoczył za Münsterem niemal dosłownie miłośnik różnorakich dziwów, autor najciekawszego w wieku XVI opisu krain północnych, Olaus Magnus (1490—1558), arcybiskup Upsali, rezydujący w Rzymie, po zwycięstwie protestantyzmu w Szwecji. W głośnej na całą Europę i wielokrotnie tłumaczonej na różne języki *Historia de gentibus septentrionalibus* (Rzym, 1555) poświęcił „srogiej zemście myszy" nad królem Popielem osobny rodział (Lib. 17, cap. 22, *Adhuc de saeva ultione murium)*. Za tą legendę nadreńską o biskupie Moguncji, Hattonie, okrutniku, również ukaranym przez myszy, streścił zwięźle w kilku zaledwie słowach (Lib. 17, cap. 21: *De portentosa ultione murium adversus impios: „...murium turris in Rheno flumine fundata [...] in illa a muribus consumptus est Hatto Antistes Maguntinus, ob multorum pauperum oppresionem, tempore caristiae truculentissime perpetratam"*). Możliwe, że i Szekspir, interesując się Danią w pewnym okresie swej pracy literackiej, korzystał także z tej bogato ilustrowanej księgi, grupującej w osobnym dziale opisy walk i pertraktacyj na lodzie *(De bellis glacialibus)*, o czym wzmiankę znajdujemy w *Hamlecie*. Z Magnusem obcował zażyle podczas pobytu w Rzymie dyplomata i dziejopis polski, Marcin Kromer, którego dzieło *De origine et rebus gestis Polonorum* (I wyd. Bazylea, 1555) z kolei stało się dla Zachodu Europy głównym źródłem informacji historycznej o Polsce i wzorem wymowy. Z Kromera zaczerpnął obficie przykłady oratorskiego stylu François de Belleforest *, znany światu jako autor opowieści o Hamlecie (opracowanej na podstawie Saksona Gramatyka), która Szekspirowi dostarczyła materiały na wątek. Kromer znowelizował historię Popiela II, rozszerzając ją i jeszcze bardziej uwydatniając logikę jej dramatyzmu. Zalety tej nie posiadała zupełnie referowana przez Münstera i innych

* *Harangues militaires et concions de princes, capitaines, ambassadeurs et autres...* 1595, 2 tomy. (Przytoczenia z Kromera: II, 1558—1600.)

:genda o Hattonie, gdzie w ślad za winą (spaleniem nędzarzy) idzie wprawzie kara (pożarcie winowajcy przez myszy), lecz oba zdarzenia nie pozostają robec siebie w żadnym bezpośrednim związku. „Zemsta Boża" przychodzi atem w postaci *Deus ex machina*.

Z dwóch obiegających Europę wersji mitu o szczurach (albo myszach) wyierzających karę złoczyńcy jedna więc tylko, polska, zawierała w sobie pierviastki prekursorskie koncepcji literackiej, jaka niebawem w Anglii otrzynać miała nowe wcielenie i rozkwitnąć — w postaci dotąd w czasach nowoytnych nie znanej: dramatu, czyli struktury literackiej szczególnie logicznej spoistej. Dramatyzm polega mianowicie na tym, że czyn, którym bohater uduje swoją pomyślność, zawiera już w sobie zawiązek jego ostatecznej lęski. W ekspozycji poniekąd mieści się już i finał. Taką ideę strukturalną realizowała dopiero tragedia epoki elżbietańskiej, ściśle biorąc — właściwie ylko Szekspir. *

Model takiej koncepcji w ogólnym kształcie wypracowany był przez dwa ieki rozwoju literatury, poprzedzające datę urodzin mistrza stratfordzkieo (1564). Wzoru dla tzw. „tragedii epickiej" dostarczył mianowicie Boccaccio, arcysławnej serii opowiadań historycznych, objętych ogólnym tytułem *De asibus virorum illustrium*, czyli o upadku znakomitych mężów (1364). Forna (los), jako narzędzie Opatrzności, prowadzi wielkich tego świata nazbyt zęsto do klęski, wbrew ich planom. Rodzaj „tragedii epickiej", nadzwyczaj zeroko spopularyzowany w późniejszym średniowieczu, w Anglii, za inspiacją Boccaccia, rozwielmożnił się w ramach wielkiego zbioru poematów naracyjnych, relacjonujących przykłady historyczne, które ilustrowały zwierzhnictwo ręki Opatrzności nad ludzkimi działaniami i zamierzeniami. (*A. Mirror or Magistrates*, czyli *Nauka dla władców*, 1559.) W opracowaniu zbioru wzięli dział Lydgate, Baldwin i Sackville; wcześniej zaznajomił rodaków z takim ypem opowieści Chaucer (*The Monk's tale, [Opowieść mnicha]* w *Canterbury ales*, ok. 1400). Wzory te nie przynosiły jeszcze zapowiedzi możliwości povstania dramatu typu szekspirowskiego, polegającego na organizowaniu gry rzypadku wewnątrz struktury dramatycznej i wyłączającego widomą interyencję ręki Opatrzności.

Szkicowy powyższy wywód do pewnego przynajmniej stopnia okazuje, ak tradycyjny i zrozumiały od razu dla umysłów epoki elżbietańskiej był chemat *God's vengeance*, spopularyzowany łączną pracą bakałarzy, kaznoziejów, poetów i dramaturgów. Zbierano przykłady historyczne i poszukivano ciekawych. Wytrenowanym spojrzeniem przezierano relacje historycze. Zrozumiałe żywe zainteresowanie musiały budzić nie znane przedtem, otwierdzone autorytetem historyków przypadki. Kromer w tym względzie ostarczył czegoś w swoim rodzaju najlepszego, znakomicie odpowiadającego ustom i potrzebom umysłowym epoki, czegoś zdolnego także zapłodnić wybraźnię poetycką.

W parę już lat po ogłoszeniu *Historii* Kromera w Bazylei legenda o Popielu

* Na konferencji szekspirowskiej w Stratfordzie we wrześniu 1959 roku profesor Hereward . Price (Michigan) przekonywająco rozwinął tezę, że spośród współczesnych autorów piszących dla sceny Szekspir jedynie był mistrzem budowy dramatycznej i że na tym polega jego yższość nad rówieśnikami, zwłaszcza Marlowem.

zaczerpięta z tego źródła została podana do wiadomości czytelnikom angie
skim w wiernym przekładzie pióra anonimowego tłumacza. Niewielkie
polonicum zauważył w swoim czasie najskrzętniejszy badacz historii stosu
ków kulturalnych polsko-angielskich, Wacław Borowy, i podał o nim krótk
informację (*Najdawniejsze drukowane wiadomości angielskie o Polsce, Zi
mia*, 1936, s. 160—161):

„W lat kilkanaście później zainteresowania te miały się wyrazić [...] prz
kładem urywka z wybitnego współczesnego kronikarza polskiego. Kronik
rzem tym był Marcin Kromer. Urywek został wybrany niestety nienajl
piej [...] historia Popiela, której nadano tytuł: *Szczególny przykład zems
Bożej na królu mordercy* [...].*

Niewielka broszurka małego formatu (wydana w 1560) musiała znaleźć do
czytelników, bo niebawem (przypuszczalnie w r. 1561) wydrukowano ją p
wtórnie. Sprzedawano ją, jak wiemy z napisu na drugiej edycji, po 1 pens
za »zeszyty egzemplarz«." (Poniżej przytaczamy w całości przekład pols
relacji Kromera, p. Aneks.).

Gust literacki i klimat moralny epoki usprawiedliwiają dobrze, jak to szk
cowo wykazaliśmy, dokonany przez nieznanego tłumacza angielskiego wybo

Rozpowszechniona w przekładzie angielskim polska legenda o Popielu m
gła silnie wpłynąć na ostateczne kształtowanie się pomysłu Szekspira. Zawi
ra bowiem elementy konstrukcji i obrazu, w *Hamlecie* naczelne, w znany
dotychczas jego źródłach nie istniejące. Mowa tu oczywiście o III i IV księd
Historii Duńskiej (Historia Danica, I wyd. druk. Paryż, 1514) Saksona Gr
matyka i rozszerzonej francuskiej przeróbce pióra François de Bellefores

U dziejopisa duńskiego można rozpoznać już niektóre zarysy sytuacji i os
odzwierciedlone później w *Hamlecie*. Osią sprawy jest i tam bratobójstw
motywem żądza miłosna, zbrodniarz związuje się ślubem z małżonką z
mordowanego. Fengon jest prototypem Klaudiusza, Horvendil — Hamle
ojca, Gerutha — królowej Gertrudy. Bardziej mgliście rysują się odpowie
niki innych znajomych postaci: Ofelii, Poloniusza, Rosenkrantza i Guilde
sterna, nawet Horacego. Zabójstwa nie osłania tajemnica, lecz fakt przy p
mocy fałszu został przed społeczeństwem usprawiedliwiony. Amblethus, sy
zamordowanego, udaje nierozgarniętego matołka, żeby skuteczniej spełn
dzieło zemsty. Wykonanie jej nie kończy sprawy, jest epizodem centralny
opowieści, która w dalszym ciągu snuje wątek biograficzny. Całość tych dzi
jów przedstawia się jako powiastka bardzo ciekawa, barbarzyńska, bez co
budowy dramatycznej.

To samo dotyczy bardziej wielosłownej wersji Belleforesta, powierzcho
nie tylko unowocześnionej licznymi wtrętami moralizatorskimi.

Skandynawski barbarzyński wątek powiastka Kromera dopełniała nadrzę
ną ideą *God's vengeance*, uwyraźnioną przez anonimowego tłumacza i st
nowiącą główną zasadę beocjańskiej struktury Szekspirowskiego *Hamle*
Plan w obu utworach zrealizowany zostaje przez szczególną operatywno

---

* Pełny tytuł angielski brzmi: *A notable example of God's vengeance, uppon a murder
king. Written in Latine by Martine Cromer, the writer of the historie of Polonia, and is to
founde in the XXXVI page of the sayde historie as it was printed at Basile by Oporine in
year of our Lorde 1555 wyth Charles the Emperours privilege. Truely translated accord
to the Latine.*

motywu trucizny. Z nie pogrzebanych zwłok stryjów otrutych przez Popiela wylęgną się olbrzymie szczury, które mordercę spożyją. W *Hamlecie* motyw trucizny, nie mniej strukturalny, prowadzony będzie konsekwentnie od momentu rewelacji ducha aż do wtłoczenia w ostatniej scenie kielicha z trucizną w usta zbrodniarza-króla.

Wtórują przebiegowi motywu niezwykle ekspresyjne obrazy rozkładu ciała, do których bodźca mógł dostarczyć brutalny realizm niektórych szczegółów pseudohistorycznej relacji polskiego kronikarza. Obrazy z tej sfery uchodzą, jak wiadomo, za dominantę *iterative imagery w Hamlecie.** Analogia zaznacza się jaskrawo w nawrotach motywu najbardziej szokującego: zjedzenia króla przez robactwo. Obrazy z tej sfery uznane zostały powszechnie za dominantę *iterative imagery* w *Hamlecie*. Przypomnijmy niektóre:

KRÓL Hamlecie, gdzie jest Poloniusz?
HAMLET Na kolacji.
KRÓL Na kolacji? Gdzie?
HAMLET Nie tam, gdzie on je, ale gdzie jego jedzą, na kongresie politycznego robactwa, które go pałaszuje. Bo robak to wykwintny cesarz na punkcie diety. Tuczymy wszystkie inne stworzenia, żeby siebie utuczyć, a siebie tuczymy dla czerwi. Tłusty król i chudy żebrak to tylko urozmaicone menu, dwa dania, ale na jeden stół.
KRÓL Niestety, niestety.
HAMLET Ktoś może złowić rybę na robaka, który jadł króla, i zjeść rybę, która zjadła tego robaka.
KRÓL Co ty przez to rozumiesz?
HAMLET Nic, prócz tego, że to wykazuje, jak król może ceremonialnie przejść przez kiszki żebraka.

(III, 3)

Tu właśnie efektownego wzoru dostarczył autor polski; jak wiadomo, Popiel przespacerował się przez kiszki szczura.

Obrazy rozkładu fizjologicznego i działania trucizny w *Hamlecie* należą do najbardziej wyrazistych i znanych. Dla uprzytomnienia ich roli wystarczy parę cytatów:

w przedsionki moich uszu wlał
trądonośną esencję, której działanie
tak zabójcze jest dla krwi ludzkiej,
że natychmiastową reakcją ścina
na twaróg, jak struga kwasu wpuszczona do mleka,
płynną i zdrową krew; i ze mną tak się stało,
i strup natychmiast powlókł spiekłą warstwą,
jak gdyby trądem, skorupą złą, ohydną,
całe me gładkie ciało.

(I, 5)

* Por. C. Spurgeon, *Leading motives in the imagery of Shakespeare's tragedies* (przedruk w *Shakespeare Criticism*, 1919—1935, Oxford, 1936).

Król Klaudiusz nie zareagował na scenę pantomimiczną, odtwarzającą okoliczności popełnionej przezeń zbrodni, opuścił przedstawienie dopiero usłyszawszy wzmiankę o truciźnie, *„upon the talk of the poisoning"*:

> miksturo ostra z ziół o północy zebranych,
> zabójczym wpływem Hekaty trzykroć okadzona, trzykroć zatruta,
> niech twoja magia naturalna i straszne własności
> na zdrowym życiu skutek swój wywrą natychmiast.
>
> (III, 2)

Klaudiusz w scenie ostatniej zginie od resztek trucizny, od której zginęła królowa, a która przeznaczona była dla Hamleta. Hamlet zainauguruje egzekucję na winowajcy pełnym znaczenia okrzykiem: „trucizno, kończ. Do dzieła!".

Motywy ropni, zgnilizny podskórnej, wprowadza znane spostrzeżenie Horacego:

> Jest coś zgniłego w państwie duńskim.

Z urywków kontynuujących motyw przytoczmy:

> Matko, przez łaski miłość,
> nie kuruj duszy tą pochlebną maścią,
> że to nie twoja wina, lecz mój obłęd mówi.
> To by tylko cienką błonką powlokło miejsce owrzodziałe,
> podczas gdy ostry proces gnilny rozkładając wszystko na wewnątrz
> szerzyłby zarazę niewidoczny.
>
> (III, 4)

> Tak wielka była nasza miłość,
> żeśmy nie chcieli rozumieć, co stosowne,
> lecz byliśmy jak ktoś dotknięty wstrętną chorobą,
> co żeby ją zataić, pozwala jej żerować
> na samym sednie życia.
>
> (IV, 1)

> Ropień wielkiej zamożności i pokoju,
> który narywa pod skórą, na zewnątrz nie ujawnia przyczyny,
> dla której pacjent umiera.
>
> (IV, 4)

Przykładowo tylko unaoczniamy wybujałość podobnych motywów w *Hamlecie*. Szczególny rozwój ich w obrębie tego właśnie dramatu robi wrażenie, jakby podnietę dla ekspansji dało jedno określone źródło literackie, przetworzone i amplifikowane. Wszystko to zaś motywy idei i obrazu skupione zarówno w przypuszczalnym polskim wzorze *Hamleta* i w *Hamlecie*, nie znane tekstom Saksona Gramatyka i Belleforesta, nie występujące też w żadnym innym ze wskazywanych dotychczas źródeł Szekspirowskiego dramatu. Malutkie źródło polskie łączy i związuje w sobie elementy tych wszystkich płodnych sugestii.

Olśnić mogło efektem dramatycznym centralnego motywu: król-zbrodniarz żywcem zostanie zjedzony przez robactwo wylęgłe z ciała ofiary. Wszystkie elementy tej osi konstrukcyjnej mają, jak widzieliśmy, swoje rozwinięte odpowiedniki w wielkiej kompozycji Szekspira. Lecz to samo dotyczy w mniejszym lub większym stopniu także i niejednego spośród motywów pobocznych. Tu także dostrzeżemy zastanawiające analogie:

(1) Wspólna obu strukturom jest oś konfliktu: bratanek — stryj (stryjowie). Trucicielem wprawdzie u Kromera jest bratanek, w kompozycji Szekspirowskiej stryj. Jednakże i u Szekspira w jednej przynajmniej scenie przywrócona zostaje relacja zbrodniarza do ofiary, cechująca źródło polskie. W zaaranżowanym przez Hamleta widowisku jako truciciel występuje bratanek królewski, Lucianus *(nephew of the king)*. Oczywiście metodą średniowiecznego ogniskowania paru znaczeń zarysowuje tu Szekspir także kontur zdarzenia przyszłego: Klaudiusz bowiem zginie z ręki bratanka od trucizny. Oś relacji się nie zmienia, w planie akcji zaznaczy się przy tym konsekwencja motywu trucizny, wypiastowana do ostatnich szczegółów.

(2) W prototypie polskim król-zbrodniarz zjedzony zostanie przez robactwo szczurów wylęgłe z ciała ofiary. Stąd inna relacja: król-szczur. Hamlet (w swoim mniemaniu) zabija czającego się za arrasem króla, wołając: „Aha, szczur!" *(„How now, a Rat")*. Tu także dostrzec można podwójność znaczenia. Król tai się za arrasem jak szczur, jednocześnie zaś, wedle polskiego źródła, szczur to śmierć króla. Możliwe, że istotnie nałożył tu Szekspir dwa znaczenia na jedno słowo. W krótkim spięciu ze „szczurem" z polskiej legendy zginął nie król, lecz dworak—Poloniusz. Kto wie, czy i tu także nie można by dopatrywać się jego imienia.

Tekst w każdym razie nie pozwala traktować tej metafory zwierzęcej jako błahostki. Słowo zdwoi się nawet w ustach królowej w krótkim zresztą sprawozdaniu o zabójstwie:

słysząc, że coś szeleści za arrasem,
wyjmuje rapier, woła: to szczur, szczur,
i w tym przystępie szaleństwa zabija...

Behind the arras hearing some thing stirre,
Whyps out his Rapier, cryes: a Rat, a Rat,
And in this brainish apprehension kills...)

Królowa uważa okrzyk za wyraz szaleństwa. Uderzył on współczesnych wrył się w pamięć potomnych, jakby istotnie oddziaływało tu ciśnienie jakiegoś drugiego znaczenia.

Rzecz dziwna: żaden inny szczegół metaforyki zwierzęcej w *Hamlecie* nie został tak zauważony i spopularyzowany. Jest szekspirowski. Nie znajdujemy go ani u Saksona Gramatyka, ani u Belleforesta. Przeniknął jednak już do tekstu późniejszej angielskiej wersji Belleforesta *(The Historie of Hamlbet,* 1608). Anonimowy tłumacz w scenie analogicznej dopełnił tekst przedszekspirowski okrzykiem szekspirowskim: *„A rat, a rat!"*.* Za naszych czasów

* Patrz przedruk źródła, I. Gollancz, *The Sources of „Hamlet" (Oxford,* 1926, s. 207).

nie do pomyślenia byłoby skreślenie słowa „szczur" z jakiejkolwiek wers scenicznej *Hamleta*. Powszechnie odczuwany walor przenośni w tym punkc krytycznym akcji szczególnie wyraźny się staje w świetle polskiego kontek stu. Zauważyć warto, że sztuka odegrana przed Klaudiuszem nazwana zosta je przez Hamleta „pułapką na myszy" z komentarzem, że sens rozumieć na leży „metaforycznie" (*„The Mousetrap... tropically*, III. 2, 247). Groza mysz w legendzie o Popielu wzbogaciłaby ten płytki żart tonem okrutniejszym W wersji S. Münstera dołączonej również do przekładu angielskiego zem stę Bożą na mordercy egzekwują właśnie myszy *(exceeding gret Mice)*.

(3) Inne szeroko zastosowane poza tym przenośnie zwierzęce w *Hamlec* znaczenie swoje i bujność zawdzięczają być może wyjątkowej energii pierwo nego motywu „szczura".

(4) Psychologicznym łożyskiem dla zbrodni i tu, i tam będzie szczególn uzależnienie uczuciowe króla od królowej. Jej atrakcyjność fizyczna sprawi że lubieżnik królewski wejdzie na zgubną drogę. W *Hamlecie* królowa nie gr roli pomocnika, u Kromera jest podżegaczem głównym, zgoła jak Lady Mac beth.

(5) Szekspira w wyższym stopniu niż czytelnika nowoczesnego interesowa mogła domniemana współczesność i terenowa bliskość zdarzeń opowiedzia nych w obu podaniach: polskim i duńskim.

Jako człowiek Renesansu w przekazach wczesno-historycznych nie odróż niał dobrze faktów od legend, bo nie miał na to danych, traktował dzieje ba jeczne poważniej niż my dzisiaj. Kromer jako datę zgonu Popiela II podaj rok 822, co i tłumacz angielski przytacza (*„This happend about the Yea of Christ eight hundred twenty and thre"*). Być może, iż historię o Popiel i historię o Hamlecie najpierw w umyśle Szekspira zbliżyła data. Histori o Popielu zatem, pozornie współczesna Hamletowej, tworzyła razem z tam tą współrzędny materiał dla zmyślonego przez Szekspira układu zdarzeń Układ to, jak wiadomo, celowo pozahistoryczny, skupiający jednak główn kompleks epizodów mniej więcej około roku 1000 naszej ery.* Szekspi uchrześcijanił pogański wątek Saksona Gramatyka, gdyż klimat chrześcijań skiej cywilizacji bardziej sprzyjał uwydatnieniu się idei *God's vengeanc* Rzecz u Kromera, jak i u historyka duńskiego, przedstawiona była zresztą jako epizod dziejów przedchrześcijańskich, jednakże wprowadzona przez Szekspira zmiana niewątpliwie służyła dobrze lepszemu odzwierciedleni głównej idei zaofiarowanej przez polskie źródło, była — jak się z powyższe go okazuje — zabiegiem nie kapryśnym, lecz artystycznie celowym.

Wskazanie szeregu analogii mniejszej czy większej wagi nie zmienia oczy wiście faktu, że *Hamlet* jako twór artystyczny jest czymś zupełnie niepodob nym zarówno do swego niewątpliwego prawzoru duńskiego, jak i do sag o Popielu, opracowanej literacko przez dziejopisa polskiego i zdobywające sobie czytelników angielskich w drugiej połowie wieku XVI. Wszelkie zresztą studium źródeł szekspirowskich okazuje ich względną nieważność. W żadnym

* Patrz *Polska w „Hamlecie"*, s. 75—76 (nota).

oszczególnym wypadku analiza takich materiałów nie prowadzi do poznania oncepcji Szekspirowskiej, niezależnie bowiem od sposobu wykorzystania ich awsze umiał Szekspir podporządkować je własnemu artystycznemu celowi. Do najbłędniejszych tradycji szekspirologii wieku XIX należy idea, że łatał, rzerabiał sztuki cudze z powodu braku wyobraźni kompozycyjno-fabularnej. est odwrotnie: właśnie w dziedzinie kompozycji najgłębiej zaznaczył swoją ryginalność, tworząc pełne znaczenia układy nowe z elementów gotowych, odsuniętych przez tradycję. Do zrozumienia utworu Szekspira potrzebne więc est studium epoki, włącznie ze źródłami, lecz przede wszystkim analiza każ-ego poszczególnego dzieła jako samoistnego artystycznego tworu. Reguła ta ie zna wyjątków, tak wielkim był Szekspir artystą, i *Hamlet* także ze szcze-ólną siłą potwierdza tę bezwzględną regułę. Analogie z innymi utworami ozwalają zbliżyć się do koncepcji Szekspirowskiej tylko na pewien nieprze-raczalny dystans. Nieodwołalnie zaznaczy się to wrażenie tam, gdzie źródła dają się istotnie ukazywać jakieś elementy koncepcji Szekspira. Osobiście nie ierzę, aby jakiekolwiek odkryte ewentualnie w przyszłości materiały po-woliły badaczom posunąć się poza próg przybliżenia, jaki w stosunku do *lamleta* wydaje się stanowić polska legenda o Popielu we wspomnianej re-akcji angielskiej. Zawiera ona niektóre najistotniejsze motywy idei i obrazu, ealizowane w *Hamlecie*, i pokazuje również, jak nieskończenie różny jest *lamlet* także od tego prototypu.

Nawet jednak nie godząc się na inspiratorską rolę legendy polskiej uznać rzeba co najmniej, że Szekspir znał ją z lektury wersji angielskiej. Przypu-zczalnie już jako dziecko miał do niej dostęp (może z okazji lektur domo-ych lub szkolnych) i, jak to często bywa u dzieci, nauczył się treści niemal a pamięć. Analogie frazeologiczne pomiędzy szczupłym tekstem źródłowym *Hamletem* są niekiedy uderzające, w sumie zaś nad podziw obfite. I często dą w parze z sytuacyjnymi. Analogia wyziera już z pierwszych zdań an-ielskiego polonicum. Punktem wyjściowym dla akcji jest sytuacja, w jakiej nalazło się państwo po pogrzebie starego króla, otrzymując nowego władcę a aprobatą osób najbliższych tronu. Szekspir zaczyna podobnie jak Kromer, ecz od początku wprowadza komplikację zbrodni nieujawnionej. Król Klau-iusz wyniesiony zostaje na tron duński przez elektorów po spełnieniu zbrod-i bratobójstwa, o której nikt nie wie. W zastępstwie małoletniego króla pol-kiego rządzą stryjowie, mający zaufanie i sympatię społeczeństwa (*„the fa-our and credite of the kinges uncles among the commonaltye"*). Podobne czucia żywi, jak wiadomo, społeczeństwo duńskie dla Hamleta („powodem, la którego nie mogłem oskarżyć go publicznie, jest wielka miłość, jaką ogół la niego żywi" — *„the great love the generall gender beare him"*). Popiel est z natury bezambitnym ospalcem (*„the sluggishe dull beast his drowsi-esse"*, por. *Hamlet: „And duller shouldst thou be then the fat weede that oots it selfe in ease on Lethe wharfe"*, I, 5, 33—4; *„man [...] but to sleepe and eede, a beast no more", IV, 4, 33—35*. Motywem popychającym do zła jest obu wypadkach lubieżność. Król Klaudiusz folguje rozkoszom jak Popiel, tóry wedle Kromera noce spędza na zabawach rozpustnych i ucztach pija-kich połączonych z tańcami, lubi też przedstawienia teatralne (*„hee beganne ..] to use banquetings and long large drinking feastes, to spend out whole*

nightes in brothelhouses, in daunsinges, in playes and dalliaunce with youn women"; por. *Hml.*, I, 4: *„The King doth wake to night and takes his rows Keepes wassel and the swaggring upspring reeles")*. Opis przygotowan napoju z trucizną i pokierowania śmiercionośną czarą żywo przypomina z biegi z IV, 7 i V, 2 w *Hamlecie* (*„the king* [...] *in token of his love and goo will toward them all* [...] *commanded to be brought a poisoned cup of drink which he had prepared for the same purpose. He fained himselfe to drink to them, but he onely blew away a little of the frothe in the middest an scarcely trouched the drinke with the uttermost parte of his lippes")*. Po otr ciu stryjów król symuluje senność (*„he fayned himselfe to be heavy and d sposed to sleepe, and that he would faynee take some rest")*; podobnie mó o swej senności król-aktor (*„My spirts grow dull and faine I would beguil The tedious day with sleep")*. Królowa powiadamia kraj proklamacją public ną o nagłej śmierci stryjów jako o akcie zemsty bogów. Podobnie społecze stwo oszukane zostaje w Danii (*„so the whole eare of Denmarke Is by a fo ged processe of my death Rankly abusde"*, I, 5, 36—38). Z obrazów makabryc nych przytoczyć można opis stanu zwłok nie pogrzebanych stryjów: *„th blacke spottes of their bodies, and their bowels bursting and gushing out their bellies... out of the putrefied carcases came Rattes of monstrous bi nesse..."* W trzech wypadkach analogia frazeologiczna zaznacza się najw raźniej. Królowa (żona Popiela) działa mianowicie przez szpiegów: *„Th Queene being immediately informed thereof by her espialles"*. Cf. *Hml.*: *„H father and my selfe lawful espials)..."* F. 1: III, 1, 32). Jeszcze bardziej z skakuje powtórzenie się wyrażenia *„the worser part"* w związku z *„heart* co wydaje się niewątpliwym prawie dowodem współzależności: *„shee ease drew to the worser part the feable and ferfull heart of her husband"*. C *Hamlet*, III, 4, 156—8: *„O Hamlet thou hast cleft my hart in twaine—O thr we away the worser part of it"*. Nader znamienne jest też słowo *„unnaturel* dwukrotnie użyte przez anonimowego tłumacza angielskiego i z naciskie parokrotnie zastosowane analogicznie również w *Hamlecie* dla określen „bezbożnego mężobójcy" (Kromer: *„impius parricida")*. Słowo uzyskuje w dr macie szczególną wyrazistość: *„Revenge his foule, and most unnatura murther* [...] *Murther most foule, as in the best it is But this most foul strange and unnaturall"*. Por. także: *„Rattes... pursued through fyre and w ter, which way soever he fled, the unnaturall murderer"*; *„the Myse* [...] *ce ced not to gnaw the unnaturall murderer"*.

Dla uzupełnienia powiastki Kromera tłumacz angielski dołączył, jak wspom nieliśmy, przekład krótszej wersji historii Popiela pióra Sebastiana Mün stera. W tym krótszym opowiadaniu karę wymierzają nie szczury, ale my szy, morał za to wyrażony zostaje dosadniej, co tłumacz podkreśla: *„he n so largely declareth the treason, but more amply esxpresseth the vengeanc of God in punishing thereof"*. I w ramach tego opowiadania Popiel jeszc raz otrzymuje kwalifikację *„unnaturall murderer"*.

Częściowo tylko tu wyzyskane argumenty frazeologiczne każą więc dom ślać się przynajmniej faktu lektury. Ponadto w sferze idei i obrazu fakt te znajdowałby również, jak to staraliśmy się wykazać, dodatkowe uzasadnieni W ten sposób polskie źródło średniowieczno-renesansowe stawałoby obo duńsko-francuskiego, dopełniając rolę tamtego i wyjaśniając genezę pewnyc

nadrzędnych elementów Szekspirowskiej koncepcji w źródle skandynawskim nieobecnych.

Dla informacji przytaczamy w całości polski przekład łacińskiego tekstu Kromera:

ANEKS

Marcina Kromera O sprawach, dzieiach, y wszytkich potocznościach Koronnych Polskich Ksiąg XXX przez Marcina Błazowskiego z Błazowa Wyraźnie na polski ięzyk przetłumaczone... W Krakowie. W Drukarni Mikolaia Loba, Roku Pańskiego 1611.

Popiel Młodszy abo Wtory

(s. 35—36) Poważnym obrzędem odprawiwszy pogrzeb Popiela książęcia, syn iego imienia tegoż, ieszcze na ten czas nie zarosły, za zgodliwym zdaniem Senatorów, także stryiów swych na Księstwie osiadł: za wszystkich zaprzysiężeniem poddaństwa: opiekę nad nim y rząd Rzeczypospolitey, kilkom z liczby wybranym stryiom, którzy się nad inszych sposobni bydź zdali, podano. Ustawicznie ci przy boku Książęcym bywali: sprawy y spory uznawali, y rozsądzali: y żadnej potrzeby w Rzeczypospolitey nieomieszkiwali, aż dotąd, póki Książę sam przez się powinności swej podołać nie mógł: albo raczey, póki rady ich słuchać nie wzbraniał się. Albowiem gdy zarastywać począł: który wiek nayniestatecznieyszy, y do wszelakiej swey woley y roskoszy napochopnieyszy iest: zaraz się na swym rozumie sadzi: napominania stryiów swych odrzuca: od równych sobie porady dosiąga: na bankietach y piiaństwie z nimi zasiada: na nierządach, tańcach, grach, zalotach, nocy trawi: zaczym piiaństwa y nierządu pełen, do południa sypia: sądów pospolitych, skarg ludzi ubogich zaniedbywa. Do rzeczy czynienia marny namniej niedowciepny, pień a drągal właśnj. Stądże u wszystkich lekce był miany, tak iż nawzgardę większą Chostkiem go pospolicie przezywano; gdyż swowolne y nikczemne obyczaie iego, twarz szkaradna, włos w głowie y w brodzie rzadki (tacy więc zwykli wszetecznemi bywać) bardziej go ieszcze szpeciły. Szukaią zatym stryjowie, z inszymi pany zniósszy się, sposobu takiego, którymby tak rozpustny żywot, y nieukrócona swawola książęca mogła bydź zawściągniona. Biorą mu za małżonkę dziewkę wyborney piękności. Książęcia Niemieckiego córkę. A zdała się zaprawdę łakoma y nadęta niewiasta ona, iż miała żywot małżonka swego do lepszego pożytku przywieść, a gnuśność niezgrabnemu z umysłu otrząsnąć: lecz się inaczey nadało: nie tylko abowiem łotrostwa y swey woley dawney namniey niepoprzestał: ale też których niecnot przedtym nieznał, za zwyczaiem żony swey, onych sobie przyczynał. Gdyż łakomszem stawszy się, wyroki, godności, urzędy przedawał. A iż cnotą y godnością nie mógł, w ustawicznych grzechach swych poczuwaiąc się, nadętością a srogością państwo sobie umacniał: zaczym obawiać się poddanych musiał: ponieważ miłości u nich niezasłużył. A to wszystko zapowodem y sprawami żony swey czynił. Która zakusiwszy raz smaku w panowaniu y korzyściach, a pogardziwszy nikczemnością męża swego, wszystkę władzą, chytrością białogłowską sobie przywłaszczała: a tym barziej, dwu synów Lecha i Popiela, z nim mając, podłem umysłem mężowskiem tey samey miłości przywiązanem, podług zdania swego szafowała: y wieczne a gruntowne u Polaków panowanie swoie bydź rozumiała. Jedna

zakraczała przeszkoda: Stryiów męża iey miłość y uwaga u ludzi, doskonałością żywota, spaniałością obyczaiów, y mądrością ich, nabyta. Tych się ona obawiała: tych iuż łaskawiej napominaiących, iuż y bezpieczniey one strofuiących, znacznie nienawidziła: ich myśli taiemnych, nie wiedząc coby iey życzyli, pod czas się warowała. Przeto ich iako mogąc, do męża w podźrzenie y nienawiść, wymyśliwszy występki iakie na nich przywodzi. Ubezpiecza go, iż za żywota ich, pewnego i gruntownego zażyć nie będzie mógł panowania. Którego ieśliby chciał spokoynie dotrzymać y dzieciom swym wcale zostawić, radzi abj stryie z pośrzodka wygładził: a ieślibjż to serca nie stawało mu, aby to na nią włożył; gdyż oni w potęgę mężtwa, ia zaś powiada w zdrady y fortele iestem foremnieysza: obiecując przytym zbrodnie takiey bez wszelakiey urazy, y podeźrzenia ludzkiego dokazać. Taką mową snadnie błahy y lękliwy umysł mężowski na swą stronę przeciągnęła: Wynaydują sposób zabicia ich: Ciężką zatym y niebezpieczną chorobę zmyśla sobie Książę; i Przywołać żona imieniem iego, stryiów, na śmierć naznaczonych roskazuie. Zjezdżają się ci bez omieszkania: ostępuią smętni wkrąg chorego pana: żałuią go, cieszą. On wielkość choroby stękaniem wymyśla: kres ostatny żywota swego od Boga bydź sobie obiawiony opowiada: żonę swą y potomstwo małe, opiece i wierze ich raz y drugi porucza. Napełnia się niewieściem łkaniem, płaczem y narzekaniem dwór wszystek Książęcy: pogrzebowi należące potrzeby, za rozkazaniem samegoż Książęcia gotuią. Tak na tym dzień strawiwszy, gdy słońce do zachodu śpieszyło, Książę iakoby iuż konaiący stryiów chcąc pozbyć, każdego z nich imieniem własnym pochlebnie nazywa: a naznak miłości, y swoiey przeciwko nich dobrey woley przynieść trunek na strucie ich przyprawiony, rozkazuje: sam naprzód rzekomo skosztuie, a owdzie śliną tylko wpośrzód naczynia wypuszcza, napoiu samego i kraiem ust nietykaiąc się: gdy tak onym napoiem koleią się obeszli: zmyśla on jakoby go sen morzył, a uspokoienia potrzebować miał. Odchodzą oni uczciwie pożegnawszy Pana. A zatym wewnętrzu rozegrzana trucizna członki wszystkie zeymuie: natychmiast od rozumu odpadli: zaczym szaleiąc, z wielkim barzo dręczeniem umierają. O czem ona będąc od swych obwieszczona spiegierów, nie zagrzebione trupy powyrzucać kazała: udaiąc to y rozsławiając: że ich na zdrowie potrzebnego y dobrze zasłużonego Książęcia czyhaiących, iawną y sprawiedliwą Bogowie pomstą dotknąwszy, nagle śmiercią pokarali. A chociaż siność ciał onych, y z przepukłego wnętrza trzewa wypadłe, istotny znak trucizny ukazowały: Żaden iednak nie śmiał, niesłusznego, onych Senatorów zginienia iawnie opłakiwać: boiąc się Tyranna, tak choroby iako y śmierci więcej iuż sobie niezmyślaiącego.

Lecz nie da się bez pomsty Bóg złościom rozwodzić.
Umie on y na chromym niecnoty dochodzić.

Z trupów abowiem zbotwiałych wylęgły się niezwyczayney wielkości myszy, bezbożnego mężobójcę z niecnotliwą niewiastą y potomstwem iego, gdziekolwiek uciekaiącego, przez wody y przez ognie, ścigaią: nic zamknienia, nic oręża, nic nie pomagaią, odpędzający czeladzi, orszaki: Naostatek gdy się czeladź rozbiegła: naprzód syny, potym żonę poiadszy, naostatek samego nędznika znienagła uszczypując, na zamku Kruświckiem pożarły. Takci nie nadaremnie padły oyca iego klątwy. Tegoż czasu zda mi się przypadło y to, co Ś. Mucyusz rozumie bydź w roku 823...

Witold Chwalewik

Jan Prokop

OSIP MANDELSZTAM ALBO DIALOGI Z BOŻKIEM HISTORII

„Czas zgryza mnie jak monetę."

Dla rówieśników Harasymowicza Osip Mandelsztam — poeta * wielbiony przez pokolenie Tuwima — nie jest nawet hasłem z podręcznika historii literatury naszego wieku.

Początek jego twórczości przypada na rok 1908. Jest to już zmierzch symbolistów mgławicowo-lirycznych, melancholijnie rozśpiewanych. Nowa zmiana warty, akmeiści, wielbią inne bóstwa, są rzeczowi, opisowi, cenią realia, konkret przedmiotów. Ale Mandelsztam zacznie trochę inaczej:

Ja błużdał w igruszecznoj czaszczie
I otkrył łazoriewyj grot...
Nieużeli ja nastojaszczij,
I diejstwitielno smiert' pridiot?

(Błądziłem po lesie jak zabawki
I odkryłem lazurową grotę...
Czyż naprawdę jestem rzeczywisty,
Czy naprawdę przyjdzie śmierć?)

Nieprawdziwość konwencjonalnego rokokowego świata to będzie punkt wyjścia. Później świat ten nasyci się realiami, akcesoriami nowoczesności lub też na odwrót — momentami mitologicznymi, o posmaku antycznym, zwykle jednak zachowa pewną sztuczność, zwykle zaznaczony będzie dystans poety, jego przymrużenie oka *(Carskoje Sieło, Kiniematograf, Tiennis, Amierikanka, Dombey i syn).*

Kto, smiriwszij grubyj pył,
Obleczonnyj w snieg alpijskij,
S rezwoj diewuszkoj wstupił
W pojedinok olimpijskij?
(Tiennis)

* Mandelsztam jest także krytykiem literackim i ciekawym awangardowym prozaikiem, ale to osobne zagadnienie.

(Kto zwyciężywszy gruby kurz,
Oblekłszy śnieg alpejski,
Z wesołym dziewczęciem wstąpił
W pojedynek olimpijski?)

Realia nowoczesności (sport), inwazja elementów „nieszlachetnych", pr
zaizmów, którą odnajdziemy u Skamandrytów — wszystko to przesunięte je
w inną płaszczyznę, ujęte w kategorie pewnej konwencji, tu — świadom
konwencji uwznioślającej, poetyzującej (oczywiście znów z lekkim przymru
żeniem oka). Może być także gracja i sztuczność „wysokiego stylu" w opis
jedzenia lodów:

No, łożeczkoj zwiaknuw, umilno gliadiet',
Cztob w tiesnoj biesiedkie, sried' pylnych akacij,
Priniat' błagoskłonno ot bułocznych gracji
W zatiejliwoj czaszeczkie chrupkuju snied'...

(Lecz dzwoniąc łyżeczką miło patrzeć i czekać
W małej altance, wśród zakurzonych akacji,
Na łaskawe przyjęcie od piekarskich gracji
W wymyślnej filiżance chrupkiego pożywienia...)

Ale poetycki koturn może być także wzięty całkiem serio. Świat ukaże s
w kostiumie antycznym, rzeczywistość ukaże się poprzez twór sztuczny, p
przez kulturę:

Natura to też Rzym, w nim rys jej rzeczywisty,
Obywatelską moc widzimy na przykładach:
Otwarty niebu cyrk, powietrze tak przejrzyste,
Szerokie forum pól, zarośli kolumnada.

Natura to też Rzym i po cóż niespokojnie
Pytania nasze znów ku bogom darmo biegły —
Wnętrzności ofiar są, by wróżyć losy wojnie,
Niewolnik, aby zmilkł, a dla budowy — cegły! *

Pod tym wierszem mamy datę 1914. Bogowie historii przypominają o swy
istnieniu. Antyczny kostium podkreśli też związanie z ginącym światem i jeg
kulturą, gdy poeta powie, że śmierć czeka go w „Petropolis", gdzie panuje ni
Atena, ale bogini piekieł, Prozerpina (wiersz bez tytułu z 1916 r.).

Ale równocześnie wypływa inny nurt, który mało precyzyjnie nazwać b
można „głębinowym":

Ja naucziłsja wam, błażennyje słowa —
Lenor, Sołominka, Ligea, Serafita.
W ogromnoj komnatie tiażołaja Niewa
I gołubaja krow' struitsia iz granita.

* Przekład Pawła Hertza.

(Nauczyłem się was, błogosławione słowa —
Lenora, Sołominka, Ligea, Serafita.
W ogromnej komnacie ciężka Newa
I niebieska krew płynie z granitu.)

Słowo, jego melodia, jego emocjonalna, pozaznaczeniowa aura wysuwają się a pierwszy plan. Irracjonalna magma lęków i podświadomych obsesji ujęta est w tradycyjny schemat składniowy i wersyfikacyjny. Wiersze mówią o jaichś fragmentach zdarzeń, przesuwają przed nami nieuporządkowany racjoalnie ciąg obrazów. Rygor formalny sprawia jednak, że nie rozpadają się chaos, w amorficzną luźność konstrukcji. Dyscyplina formalna jest także jakimś sensie powodem ich symboliczności. „Głębinowe" treści nie wydosają się bowiem bezpośrednio na jaw, ale załamują się w „formie", zatrzymują ę na przegrodzie, jaką stanowi rygor dyscypliny wersyfikacyjnej i składniowej. Są jakoś kondensowane, przetwarzane, podawane nie wprost. Stąd spotęowanie ważności, napięcia. Swobodny bowiem strumień świadomości rozlewa ię płycej — słowa są tam bezpośrednim echem, nie muszą stosować się do arzuconego schematu. Pełna swoboda ekspresji, poczucie nieskrępowania, czy formalnego, czy jakiegoś innego, zazwyczaj nie przyczyniają się do przyjęcia ietody symbolistycznej, do aluzyjności, pseudonimowania czy ekwiwalentyacji przeżyć, co przecież tak bardzo leży w duchu każdej wielkiej poezji. Przy ełnej swobodzie ekspresji słowo znaczy tyle, ile znaczy, nie ma drugiego dna. Dlatego to forma rygorystyczna będzie tak częsta wśród autorów „ciemnych", ak Nerval, Mallarmé czy Valéry. Mandelsztam pisze:

Kto ja? Nie kamienszczik priamoj,
Nie krowielszczik, nie korabielszczik:
Dwurusznik ja, s dwojnoj duszoj.
Ja noczi drug, ja dnia zastrielszczik.
Błażen, kto nazywał kriemien'
Uczenikom wody protocznoj.
Błażen, kto zawiazał riemien'
Podoszwie gor na twiordoj poczwie.

(Kto ja? Nie zwykły murarz,
Nie dekarz ani budowniczy okrętów:
Dwulicowiec jestem, z podwójną duszą.
Nocy przyjacielem jestem i dnia poplecznikiem.
Błogosławiony, kto nazwał krzemień
Uczniem płynącej wody.
Błogosławiony, kto zawiązał rzemień
Stopie gór opartej na twardym podłożu.)

Zwartość, skupienie motywów (w cytowanym wierszu krzemień i płynąca woda powracają niejednokrotnie) wzmacniają siłę impresywną utworu, sprawiają, że nabrzmiewa on podskórnym sensem. Oczywiście nie musi to być ens dający się sformułować jednoznacznie i racjonalnie. Jest to wyczuwane rzez nas, choć „ciemne" jądro utworu, które stanowi jeden i ten sam punkt

odniesienia dla chaotycznych, „luźnych" obrazów. Wiersz nie jest rejestracj procesów podświadomości, nie jest ciągiem, „łańcuchem" przeżyć, ale właśni skupia się wokół jednego — choćby i niejasnego — problemu. To byłaby isto na różnica między typem poezji-strumienia podświadomości i typem — rów nież na podświadomości, na „głębinowości" opartym, ale nie na jej płynnośc tylko na jednej z jej „ciemnych" wysp.

Irracjonalny, „głębinowy" nurt, jak sam to nazywa poeta *„zaumnyj son"* nie zawsze ogarnia u Mandelsztama całość utworu. Częściej będzie to kompro mis z elementami „powierzchniowymi", tradycyjnymi. Odracjonalnienie, zau nomizowanie warstwy słownej, usamodzielnienie warstwy dźwiękowej doko nuje się w oparciu o wzór Poego:

... Koszmarnyj czełowiek czitajet Ulialiume *.
Znaczenie — sujeta i słowo — tolko szum,
Kogda fonietika — służanka Serafima.

(... Koszmarny człowiek czyta Ulalume.
Znaczenie — marność i słowo — tylko brzęczenie,
Kiedy fonetyka — sługą Serafina...)

W jego obrazowaniu powracają wciąż racjonalnie nie motywowane obsesj wszystko kosmate — ludzie i przedmioty, cień ubrany w futra, naszyjni z martwych pszczół, owczy Rzym, owcze ciepło, gładzić sierść, miąć słomę, ol rosnąć kosmatym runem, pod włos świata *(protiw szersti mira)*, owcza czapk owcze cerkwie i wsie, rybie futro, niebo kozie, warstwa wapna w krwi, szors ki czas, jęczmienne zmartwienie, pszeniczna zaspa, wsadzić jak czapkę w ręka gorącej szuby sybirskich stepów, końskim włosem o zmarzłe płozy trze s i dzwoni brzuch, bredzenie owczego półsnu, płonąca kreda, kręgosłupy umar łych zwierząt, wiek jak delikatna chrząstka niemowlęcia, zmęczone ciem czasu, suchy drewniany deszcz, gorący topór. Wszystkie te motywy budują a mosferę hiperdrażliwości, obnażenia na ciosy z zewnątrz. Świat zewnętrzn jawi się jak szorstka, drapiąca koszula — drażni i fizycznie dolega. Nie jest t „światopogląd", wyabstrahowana idea stosunku między „poetą i światem", a fizyczne wprost odczucie dolegliwości. Mandelsztam jest bardzo wrażliwy n materialność rzeczy, na jej dotykalność. Określenie „poeta rzeczy" o tyle jed nak nie byłoby słuszne, że nie idzie tu o opis, o epicki podziw dla mnogości zja wisk, których konkretność pragnie się uchwycić i przekazać. Taka postawa je u poety raczej rzadka. Przeważa inna — gdzie rzecz jest głęboko osadzon emocjonalnymi powiązaniami w irracjonalnych warstwach podświadomośc Świat jawi się poprzez rzeczy odczuwane boleśnie, żeby tak powiedzieć „trze wiami", ale rzeczy są głównie pseudonimami. W jednym z późnych wiersz napisze:

Ja wiernułsia w moj gorod znakomyj do sliez,
Do prożiłok, do dietskich pripuchłych żelez.
Ty wiernułsja siuda — tak głotaj że skoriej
Rybij żir lieningradzkich riecznych fonariej,

* Utwór Poego.

Uznawaj że skorieje diekabrskij dieniok,
Gdie k złowieszczemu diegtiu podmieszan żełtok.
Pietierburg! Ja jeszczio nie choczu umirat':
U tiebia tielefonow moich nomiera.

Pietierburg! U mienia jeszczio jest' adriesa,
Po kotorym najdu miertwiecow gołosa.
Ja na liestnice czernoj żiwu i w wisok
Udariajet mienia wyrwannyj s miasom zwonok,

I wsiu nocz naprolet żdu gostiej dorogich,
Szewielia kandałami ciepoczok dwiernych.
(Leningrad, drukowany w *Litieraturnoj Gazietie*
23 list. 1932)

(Wróciłem do miasta znajomego do łez,
do żyłek, do spuchniętych dziecięcych migdałków.
Wróciłeś tutaj — a więc łykaj że szybko
Rybi tłuszcz leningradzkich latarni rzecznych.

Poznawaj szybko październikowy dzień,
Gdy do złowieszczego dziegciu podmieszane żółtko.
Petersburgu! Ja jeszcze nie chcę umierać:
Ty masz jeszcze numery moich telefonów.

Petersburgu! Ja mam jeszcze adresy,
Według których odnajdę głosy umarłych.
Mieszkam przy kuchennych schodach i w skroń
Uderza mnie wyrwany z mięsem dzwonek,

I całą noc na przestrzał czekam drogich gości,
Poruszając kajdanami łańcucha u drzwi.)

W powojennej twórczości Mandelsztama znajdziemy kilka utworów *(Naszedzij podkowu, 1-woje Janwaria, Połnocz w Moskwie),* w których dokonuje się ość radykalne rozluźnienie zarówno form wierszowych, jak i układu obrazów. Od omawianych poprzednio wierszy „zwarto-symbolicznych" w typie— owiedzmy słynnych sonetów Nervala — odbiegają one różnorodnością mnogością motywów (tamte są przeplataniem kilku tylko elementów), ich ozstrzeleniem, a także pewnym falowaniem, niejednolitością napięcia emojonalnego. Można by je określić jako raczej receptywne, podmiot liryczny lega inwazji doznań z zewnątrz, raczej poddaje się niż konstruuje i wyania z siebie. Ta klęska lirycznego ja wobec świata jest u Mandelsztama wyaźnie uświadomiona:

Wiek. Izwiestkowyj słoj w krowi bolnogo syna
Twierdiejet. Spit Moskwa, kak dieriewiannyj łar,
I niekuda bieżat' ot wieka-własteliną...

(Wiek. Warstwa wapna w krwi chorego syna
Twardnieje. Śpi Moskwa, jak drewniana skrzynia,
I nigdzie nie ucieknę przed bożkiem epoki...)

Oczywiście i tutaj obrazy-doznania również nabierają często znaczen symboli — relacja między podmiotem lirycznym i światem zewnętrzny jest zawsze dwukierunkowa, jest nie tylko odbiorem, ale także dawaniem. Spór Mandelsztama z epoką wyraża się jego biologiczną inadaptacją. N jest to spór *sensu stricto* ideologiczny. Problem ujmowany jest w sensual stycznej wizji rzeczy konkretnych. To raczej osobiste obsesje, podświadon lęki. Sprawa przenosi się w kategorie kompleksów, a nie poglądów:

Dwa sonnych jabłoka u wieka właśtielina
I glinianyj priekrasnyj rot,
No k mliejuszcziej rukie stariejuszczieg syna
On umiraja pripadiot.

(Dwa senne jabłka u wieku-bożka
I gliniane piękne usta,
Ale do drętwiejącej ręki starzejącego się syna
Przypadnie on umierając.)

Reakcje poety mają minimalny stopień abstrakcji — są raczej odczucian uwikłanymi w konkret rzeczy. Poczucie osobistego zagubienia wobec histo wyraża się w jego poezji „na poziomie podświadomości", tylko w niewielki stopniu przefiltrowane przez intelekt. To uwikłanie w rzeczy będące znaka dla procesów podświadomości pozwala na zestawienie Mandelsztama z Ch gallem, również pełnym realiów wsi rosyjskiej. Historiozofia Mandelsztam wyraża się konkretnymi obrazami. Tchnienie dziejów ukazane jest poprz ciemną symbolikę przedmiotów. I chyba wolno zestawić z metodą poetycl Mandelsztama styl, którym pisali nasi katastrofiści w latach trzydziestych:

Ach, ciemna tłuszcza na zielonej runi,
a krematoria niby białe skały
i dym wychodzi z gniazd nieżywych os.
Bełkot mandolin ślad wielkości tłumi,
na gruzach jadła, nad mech spopielały
nowego żniwa wschód, kurzawa kos....

Gdy spojrzymy na chronologię wierszy Mandelsztama, to stwierdzimy, „zejście do piekieł podświadomości" dokonuje się równocześnie z perypeti mi historycznymi (wojna światowa). Jest to pewnego rodzaju schodzen w siebie pod wpływem okoliczności zewnętrznych. Ale wiersze z ostatnie okresu — przynajmniej te, które są mi znane, świadczą o swoistym wydob ciu się z impasu. Powrót do starych form wersyfikacyjnych, brak chaotyc ności w połączeniach obrazów, zwartość tematyczna są znakiem pewnego op nowania, spokojnego przyjęcia własnego losu:

Na podwiżnoj liestnice Łamarka
Ja zajmu posledniuju stupień'.

(Na ruchomej drabinie Lamarcka
ja zajmę ostatni szczebel.)

Świat poetycki tych „ostatnich wierszy" z lat trzydziestych pozostaje światem konkretnych rzeczy. I w dalszym ciągu są one przesycone osobistym wzruszeniem poety, ale nabierają pełnowymiarowości zjawisk, których rola jest nie tylko służebna, symboliczna. Poezja wydobyła się z kompleksów, służy wzruszeniem już jakoś opanowanym, zracjonalizowanym. Cytuję w dalszym ciągu:

K kolczecam spuszczus' i k usonogim,
proszurszaw sried' jaszczeric i zmiej,
po uprugim schodniam, po izłogam
sokraszczus', izczeznu, kak Protej...

(Zejdę do skorupiaków i do pajęczaków,
zaszeleściwszy między jaszczurkami i wężami,
po gnących się kładkach, przez rozpadliny
skurczę się, zniknę jak Proteusz.)

Mandelsztam urodził się w 1891 roku w Warszawie. Data i miejsce jego śmierci są sporne.

Jan Prokop

Wojciech Natanson

KSIĄŻĘ POETÓW

20 kwietnia 1960 roku zmarł niespodziewanie, w miejscowości Montlhéry, je den z najsłynniejszych poetów z epoki symbolizmu i założyciel Théâtre d'Ar twórca ballad, 88-letni Paul Fort. Jego życie było bardzo interesujące, a wpływ jaki wywarł (także i na naszą literaturę) — niemały.

Urodzony 1 marca 1872 r. w Reims, Paul Fort już w osiemnastym roku ży cia (w 1889), jako uczeń liceum Louis le Grand i przyjaciel Claudela, Gide' oraz Piotra Loüys — założył swój modernistyczny Théâtre d'Art, grupując do koła siebie bezrobotnych aktorów. Wystawiał tam sztuki i organizował poe tyckie poranki prawie zupełnie nieznanych jeszcze w Paryżu autorów: Maeter lincka, Remy de Gourmont, Jules Laforgue'a, Van Leberghe'a, a także Ver laine'a. W nagrodę za to — został wydalony z gimnazjum. Młody entuzjast nie tylko się tym nie zniechęcił, ale ponadto założył miesięcznik poświęcon poezji symbolistycznej *Le Livre d'Art*. W tym samym czasie publikowa w skromnych broszurach swoje pierwsze wiersze: *Presque les doigts aux clé* i *Il y là des cris*. Łączył tu symbolizm z poczuciem rzeczywistości, a także „re alizował" symbole, nadawał im jasny kształt. Nie był z nich jednak zadowolo ny i nie umieścił tych wierszy w późniejszym wydaniu zbiorowym.

Trzeba było jednak z czegoś żyć. W 1891 roku (gdy młodzi krakowscy ma larze, Wyspiański i Mehoffer, przyjeżdżają jako stypendyści do Paryża, by si zapisać do Académie Colarossi po nieudanej próbie zdawania do Ecole de Beaux Arts) Paul Fort zostaje przyjęty (po egzaminie konkursowym) do szkoł dla zawodowych oficerów, Ecole de Saint Cyr. (Dwadzieścia lat później mia być absolwentem tej szkoły gen. de Gaulle.) Ale kariera wojskowa nie mogł na dłuższą metę odpowiadać poecie. Już po kilku miesiącach Paul Fort opusz cza Saint Cyr i — wiodąc ubogie życie cygana — w słynnej kawiarni „Close rie de Lilas", przy rogu Boulevard Saint Michel i Montparnasse, związuje si przyjaźnią z Apollinairem i wielkimi malarzami. Dwa lata później przekazuj założony przez siebie Théâtre d'Art reżyserowi Lugné-Pöe, który go przekształ ca na Théâtre d'Oeuvre. Paul Fort publikuje wtedy szereg tomików wiersz w firmie wydawniczej „Société Nouvelle". Oto ich znamienne tytuły: *Plusier choses, Premières lueurs sur la colline, Monnaie de fer*.

W 1896 r. rozstrzyga się powołanie 24-letniego poety. Publikuje on pierwsz swe ballady, które mu miały przynieść sławę największą: *Mes legendes, La mer les champs, les cloches, Les saisons aux champs sur la rue et devant l'âtre*

L'Orage, Louis XI. Rok później przyjaciel z dziecinnej jeszcze ławy, a już popularny powieściopisarz, Pierre Loüys, opatruje przedmową pierwszy zbiór *Ballad francuskich* Paul Forta. Od tej chwili regularnie (raz na rok lub na 2 lata) ukazywać się będzie dalszy tom. Oto jedna z najciekawszych ballad pt. *L'homme heureux:*

Obwołali mnie jedynym na ziemi człowiekiem szczęśliwym.
Gdzie się ukryć? Gdzie ukryć swoje szczęście?

Dokąd uciekać przed gęstwiną złych pokrzyw
— przed skurczem palców wskazujących moje serce?

Przynoszę, a radość dodaje mi skrzydeł,
wraz ze swym szczęściem — przynoszę śmierci

Śmiech żelazny, mój śmiech, wieczną grzechotkę mych radości:
moją duszę i moje ciało.

Niechaj zstąpienie będzie lekkie i szybkie! Chcę nauczyć
śmiechu Eumenidy.

Jestem człowiekiem szczęśliwym. Tak obwieścili,
gdyż moja lutnia umiała śpiewać — wszystko.

(Ze zbioru *La tristesse de l'homme*)

W jednej ze swych ballad daje Paul Fort swój autoportret:

Moje oczy jak dwa czarne diamenty kryją się pod osłoną
Rembrandtowskiego kapelusza; mój surdut jest czarny;
moje buty lśnią od pokostu.

Czarne włosy ściskają blade policzki. Mam spadzisty
nos Walezjuszów. Wietrząc złośliwość posiadam sztywność
dumy.

Uśmiech mój jest fałszywy, spojrzenie szczere (Naturo ty także
na to dałaś swą zgodę!). Wyglądam jakbym żuł
bukszpan, kiedy rozmawiam z fałszywym przyjacielem.

Stojąc przed Saint Germain d'Auxerrois,
z cieniem na stopniach kościoła, czasem patrzę
na Louvre, posmutniały w zachodzie słońca.

Bardzo bym chciał być królem, jakimś nieszczęsnym
Ludwikiem XIII-tym. Zje diabła, kto wykryje we mnie
poetę sentymentalnego.

Bóg dał mi jednak serce. Niestety — jak wszystkim
innym. Pan zabawił się w umieszczenie ognia
pośrodku lodów

Wprawię w ruch wszystkie lutnie. Dusza ludzka jest moją
religią. Złoto miesza się w moich myślach z krwią,
różami i Szekspirem.

(Ze zbioru *Cyganeria serca*)

Czasem były to utwory żartobliwe, jak *Piosenka o tej, która pasła gęsi w L*
kardu, czasem historyczne o *Ludwiku XI*, ciekawym człowieku, czasem wr
cały do spraw dzieciństwa, np. *Katedra w Reims* (której tak piękny opis d
w tym samym czasie Wyspiański w liście do Rydla).
Posłuchajmy:

Naprzeciw niej przyszedłem na świat koło „Złotego lwa",
Dziecklem, z oczyma jeszcze przepełnionymi rajem, marzyłem o niej.

Może wydawała mi się muzyką mgieł wśród niebieskiego powietrza, jak się jawi
najsubtelniejszemu z aniołów, którego wszystkie lekkie zmysły luzują się wzajemn
w locie.

Być może, iż katedra była także (nierealna lub realna w swych metamorfozac
śpiewana przez anioły z Reims w czasie mych urodzin. Albo też, będąc rodzącą s
duszą i prawie niczym — była śpiewana tylko przez mego anioła stróża.
Ale przysięgam, że już upajała mój temperament francuski.

Urodziła się dla mnie, odgadnięta przez moje oczy, pewnego ranka, gdy krzyczał
jaskółki. Płaszki moje chciały ją wyrwać niebieskiemu niebu! Odradzając się c
każdego świtu była mi wierna, zamieszkała przez świętych, królów i bohaterów
a także półlotnych aniołów, jak drzewo jest zamieszkałe przez ptaki.

Wielka zabawko mej duszy — francuski lesie kamieni,
twoje wieże, moje olbrzymie cacka, zostałyście jedyną
grą mojej duszy z trzema wielkimi przysionkami,
trójkątem ognia a ponad nimi Różą, na której
wydał lotne gołębie dziobiące przelotne odblaski

(*Ballady z Reims*)

Uważano wtedy Pawła Fort przede wszystkim za poetę Dzielnicy Łacińskie
czy świtów nad Halami i Sekwaną. Czasem obierał za temat miłość do Heleny
z Tours w *Piosenkach*, które mnie mają pocieszyć — *u mojm szczęściu*. Równo
cześnie w słynnych *Hymnach* z ognia uderzał w tony liryki filozoficznej. Wciąż
jednak nie tylko o własnej poezji myślał, ale i o swych przyjaciołach, rówieśni
kach, współpoetach. W 1900 roku zostaje sekretarzem miesięcznika *Plume*. Kil
ka lat później (z kapitałem... 200 franków) zakłada „najpiękniejsze pismo lite
rackie przed 1914 rokiem": *Vers et Prose* (jak pisze jego kolega, André Salmon)

Za owe dwieście franków kupiono znaczki pocztowe i rozesłano listy z propozycją zaprenumerowania miesięcznika. Subskrypcja dała dobre rezultaty i *Vers et Prose* mogły istnieć bez trudności przez lat 8, to jest do wybuchu pierwszej wojny europejskiej. Pisywali tu: Paul Valéry, Apollinaire, Barrès, Claudel, Verhaeren, Max Jacob, Gide, Henri de Regnier, Francis Jammes, Carco, a z Polaków Miriam. Ten ostatni już kilka lat przedtem zamieścił w *Chimerze* parę dokonanych przez siebie przekładów z Paula Fort. Podobno Claudel nie odpłacił Fortowi wdzięcznością za pomoc, jakiej udzieliło mu pismo *Vers et Prose*.

W 1912 roku umarł w Paryżu stary poeta ze szkoły parnasistów, Leon Dierx, który sprawował na wpół żartobliwą, ale drogą opinii francuskiej funkcję „księcia poetów" (po Verlainie i Stefanie Mallarmé). Walka o następstwo na tym stanowisku była zażarta. Kandydatami byli m. in. Edmund Rostand, Fernand Gregh (niedawno zmarły), Verhaeren, Francis Jammes, Anna de Noailles, Mistral, Richepin i Paul Fort. Niektóre pisma otworzyły swe łamy dla głosów czytelniczych. Agitowano jak podczas wyborów do parlamentu. Ostatecznie zadecydowało walne zebranie poetów, zgromadzonych w salonie tygodnika *Gil Blas*. Zwyciężył twórca *Ballad francuskich*, 338 głosami przed Ponchonem, Regnierem, Anną de Noailles. Jeden głos oddano przez przekorę na kelnera z kawiarni „Vachette". Mistral przysłał telegram gratulacyjny poecie, którego nazwał „konikiem polnym Północy".

Przez 48 lat sprawował Paul Fort swój „urząd" „księcia francuskiej poezji". Zaczął wtedy wędrówki po okolicach Paryża; na stolikach kawiarni, na ich blatach, pisał najpiękniejsze swe „ballady prozą". Później, jako fascynujący prelegent, odbywał wiele wycieczek zagranicznych. Gorący patriota, odczuwał jednak potrzebę uniwersalności, a wojna 1914—1918 natchnęła go do napisania jednego z tych wierszy, które się stały w ostatnich czasach pieśnią zwolenników pokoju:

Gdyby wszyscy chłopcy świata
Zechcieli sobie podać dłoń...

Przywiózłszy nieco pieniędzy, zarobionych odczytami w południowej Ameryce, zużył je Paul Fort całkowicie — na zapłacenie długów prowadzonego w młodości Théâtre d'Art.

Nabył też wtedy kawałek ziemi w ukochanym swoim Monthléry. Pozostawił tam podobno niezliczoną rodzinę, synów i wnuków. „Tak — dodaje jego przyjaciel, poeta André Salmon — Paul Fort dużo się zajmował miłością..."

Antologia ballad francuskich Forta obejmuje ni mniej ni więcej tylko 40 tomów. Ale po pierwszej wojnie światowej wrócił on także do starej swej pasji teatralnej. W 1921 „Odeon" gra jego sztukę *Ludwik XI, dziwny człowiek (kronika francuska w 6 aktach)*. Była to próba nawiązania do kronik dramatycznych Szekspira. Kontynuacją tego zamysłu była grana w 1924 sztuka *Ysabeau* oraz wystawiona w 1927 r. na pierwszej scenie Francji komedia *Les compères du roi Louis*. W 1926 roku ukazuje się napisana przez Forta *Historia poezji francuskiej od 1850 roku*, a w 1944 *Pamiętniki, czyli całe życie poety*.

W roku 1956 miasto Paryż przyznało Fortowi swą główną nagrodę literacką. Zapytany wtedy przez pewnego dziennikarza, co go skłoniło do zajęcia się po-

ezją, stary mistrz odrzekł z uśmiechem: „Poezją nie można się zająć. Trzeba się z nią urodzić".

Autor *Ballad* pozostawił po sobie opróżnione stanowisko „księcia francuskiej poezji". Tygodnik *Nouvelles Littéraires* zajął się zorganizowaniem nowych wyborów. Na 340 głosów, oddanych przez francuskich poetów, najwięcej — bo 55 — otrzymał Jules Supervielle. Drugie miejsce przypadło Saint-John Perse'owi (33 głosy), trzecie Marii Nöel, czwarte J. Cocteau, piąte Aragonowi. Urodzony w południowej Ameryce, Supervielle, wedle charakterystyki zamieszczonej w poświęconym Francji numerze *Twórczości*, jest „jednym z największych nowożytnych poetów... ma jakby leśmianowskie poczucie rzeczywistości świata metafizyki. Jest antyclaudelowski w tym sensie, że nie materię — jak Claudel — opiewa, ale wewnętrzne pejzaże ducha". Jego wiersze *Ufność, Wojna i pokój na ziemi* i *Dwa głosy* wspaniale przekładał Zbigniew Bieńkowski w *Twórczości*. Dopiero po wyborach na „księcia poetów" przypomniano, że w 1919 roku Paul Fort zaopatrzył przedmową pierwsze zbiorowe wydanie wierszy — swego przyszłego „następcy". O pisarzu urodzonym daleko od ziemi francuskiej pisał poeta *Ballad:* „Jest to poeta francuski, jak ja i jak wy także... Jest uroczy, czuły, przepełniony światłem subtelnym i wesołym, ma namiętną, gorącą duszę i wszystkie wartości, jakie nasza ziemia daje swym wybrańcom... Jules Supervielle jest naszym bratem, jest nam równy. A jednak jego poezja — bardzo nasza — nosi w sobie (trzeba was znów użyć, o stare słowa!) jakby nowy dreszcz, zachwyt niepokojący i tajemniczy, który nie jest właściwością naszych poetów, zachowujących wierność ziemi rodzinnej do tego stopnia, że jej nigdy nie pragną opuścić".

Ten piękny i słuszny wybór jakżeż jest smutny! Jules Supervielle siedem dni po wyborze umarł. Wiadomość o tej śmierci doszła do nas w chwili druku tego numeru.

Wojciech Natanson

Andrzej Kijowski

ORZESZKOWA JAKO KRYTYK

„...Jeśli panią Orzeszkową czytać będą za lat sto — pisał Henryk Sienkiewicz w roku 1881 — to ci przyszli czytelnicy dowiedzą się dokładniej, jakie prądy umysłowe przebiegały nasze czasy, niż jacy ludzie w nich żyli." 18 maja minęła pięćdziesiąta rocznica śmierci Orzeszkowej i niedługo już minie sto lat, jak czytelnicy biorą do rąk jej książki. Pisarska wytrzymała próbę czasu i to na zasadzie zupełnie innej niż ta, którą wskazywał nie bez złośliwości Sienkiewicz. Bynajmniej nie pozostała Orzeszkowa pisarką programową. Jej utwory najbardziej programowe poszły w niepamięć, żywymi zaś pozostały właśnie postaci, właśnie uczucia i namiętności. Orzeszkowa pozytywistyczna, autorka *Marty, Pamiętnika Wacławy, Rodziny Brochwiczów*, rzeczywiście może być dla nas tylko ilustratorką współczesnych idei. Żywą pozostała Orzeszkowa „naturalistyczna" (jeśli użyć można tego słowa, którego sama pisarka tak bardzo nie lubiła), żywą pozostała autorka *Chama* i *Dziurdziów*.

Odwrotnie się rzecz ma z Orzeszkową jako krytykiem literackim i jako publicystą. Wczesny okres pozytywistycznego „Sturm und Drang" jest bez porównania cenniejszy. Najlepsze artykuły o literaturze pisała Orzeszkowa równocześnie z najsłabszymi powieściami. Z czego wniosek, że pisarz wcale nie pisze najlepiej wtedy, gdy wie, co chce pisać. Wniosek z tego drugi, że tzw. „dojrzałość krytyka i teoretyka literatury nie przychodzi z wiekiem. Wręcz przeciwnie: najwięcej wie się o literaturze wtedy, gdy najmniej wie się o życiu. A zatem niech żyją młodzi krytycy i starzy pisarze.

Potężny tom pism krytycznoliterackich Elizy Orzeszkowej *, wydany nakładem „Ossolineum" w starannym opracowaniu Edmunda Jankowskiego, pokazuje nam właściwie umysłową degrengoladę inteligentnej kobiety. Byłoby to bardzo przykre, gdyby nie świadomość, że w parze z coraz mętniejszymi artykułami idą coraz doskonalsze i coraz trwalsze powieści.

Tom otwiera studium o powieści (*Kilka uwag nad powieścią* — 1866), cenne ze względu na kilka sformułowań. Wychodząc z dość uproszczonego rozumowania historycznego (że średniowiecze było epoką fantazji, a wiek dziewiętnasty jest wiekiem nauki), Orzeszkowa trafnie ukazuje, jak z oparów imaginacji nie-

* Eliza Orzeszkowa: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował Edmund Jankowski. Wrocław 1959, „Ossolineum"; str. 642.

skrępowanej literatura wychodzi w stronę rzeczywistości, przy czym czynnikiem, który w tej ewolucji odgrywa rolę decydującą, jest satyra. Stąd wniosek, że istotnym etapem na drodze do realistycznej powieści jest komedia Molierowska. Wydaje mi się, że jest to na owe czasy myśl oryginalna i śmiała. Historycy powieści trzymają się sztywno granicy gatunków literackich i protoplastów dziewiętnastowiecznej powieści szukają we wszystkich odmianach epiki — nawet w powieści poetyckiej. Orzeszkowa przerzuciła uwagę z rodzaju wypowiedzi na jej przedmiot: ten zaś jest identyczny zarówno dla komedii, jak i dla powieści realistycznej: typowe charaktery w typowych zależnościach i konfliktach społecznych. Szkoda, że w momencie pisania swego studium Orzeszkowa dysponuje tak wąskim zasobem lektury. Zdaje się nie wiedzieć o istnieniu Lasage'a (cytuje go dopiero w późniejszym o kilkanaście lat artykule), jakby nie znała Marivaux i La Bruyère'a, jakby nie wiedziała o tym, że realistyczna powieść nie rozpoczyna się od Eugeniusza Sue i George Sand. Nie czytała chyba także Balzaca — wspomina o nim znacznie później. W roku 1866 szczyt powieściowej prozy stanowi dla niej Wiktor Hugo, jako ten pisarz, który wyprowadził powieść z manowców fantazji, oddał ją w służbę tendencji. Tendencyjność powieści jest dla Orzeszkowej najwyższą pochwałą. Rozbudzanie fantazji jest najwyższym wykroczeniem. „Wiek nasz zostawił marzycielstwo i sny... źle wychowanym kobietom i dzieciom" — pisze z rozbrajającą dezynwolturą. Jako wzór dla powieści wskazuje Kraszewskiego, który urasta do rangi prekursora w skali europejskiej: „...Gdy Kraszewski pisał swoje powieści, w zachodnim powieściopisarstwie panowały jeszcze w całej potędze fantastyczne odbłyski średniowiecznych widziadeł". Wszelka „fantazja" i „marzycielstwo" kojarzą się pisarce wyłącznie ze średniowieczem. Nie zastanawia się natomiast zupełnie nad romantyzmem, nie rozumie jego istoty (jak tego dowodzą późniejsze studia o Krasińskim i Słowackim), nie widzi jego artystycznych skutków, choć sama nie jest od nich zupełnie wolna. Wpływ romantyzmu widać w jej stosunku do przeszłości. Pisząc o powieści historycznej zastrzega się, że „lekko traktować przeszłości nie wolno". „Tradycja wiele wygrywa na poważnym traktowaniu — a jeżeli dzieło sztuki jest nią natchnione, toć już przynajmniej powinno napiętnować się jej wielkością, aby nie zbluźnić"... „Cnoty i zbrodnie, zwycięstwa i nieszczęścia historyczne są olbrzymami wobec indywidualnych trosk, radości lub zasług." Dziwnie te słowa brzmią w ustach zaciekłej pozytywistki, autorki *Obrazka z lat głodowych*. Świadczą o tym, że romantyzm, choć nieobecny w jej świadomości artystycznej, wpływa na nią filozoficznie, dochodzi do niej w postaci reliktów, już zbanalizowanych, wytartych. Co się zaś tyczy owej „poezji", przeciwko której Orzeszkowa walczy z takim zapałem, jest to poezja epigonów romantyzmu w rodzaju Gomulickiego oraz straszliwe romanse francuskie w rodzaju Pawła Fevala. Gdyby pisarka znała przy tym lepiej polską produkcję powieściową sprzed 1860 roku, nie twierdziłaby z taką dumą, że polska powieść stoi wyżej od francuskiej, gdyż „Fevalów nie piastuje w swoim łonie". Owszem piastuje: Mostowską i Rautenstrauchową.

Tak więc prorokiem powieści jest dla Orzeszkowej Wiktor Hugo. Ale i jemu zarzuca, że „karząc ginąć swemu bohaterowi (w *Pracownikach morza* — przyp. *A. K.*) autor złożył dowód niewiary w ostateczne zwycięstwo ludzkości". A George Sand, którą Orzeszkowa niezmiernie chwali za szlachetność tendencji,

za wzniosłość myśli, okazała w *Leone-Leoni* „bezwzględną miłość do upadłego w najohydniejszy kał człowieka", taka zaś miłość wzbudza w Orzeszkowej „rodzaj wstrętu".

Przypomina się właściwie to, co pisał kilkanaście lat wcześniej Michał Grabowski, koryfeusz najbardziej konserwatywnej koterii literackiej. Nazywając powieść francuską „literaturą szaloną", Grabowski zarzucał jej *, że obnaża „szkielet fizyczny człowieka spod kształtów moralnych i duchowych, zajmuje się przedstawianiem „najprostszego życia materialnego i apetytów bydlęcych", posługuje się społeczną motywacją zła, tak organizuje wydarzenia, iż staje się uzasadnione zwycięstwo zła nad dobrem; Grabowski dalej zarzuca „literaturze szalonej", że „szkaluje przeszłość", gdy tymczasem literaturę sięgającą w przeszłość obowiązuje miłość do niej, patrzenie na tę przeszłość „z bogobojnością dzieci oglądających spuściznę po własnych rodzicach". I wreszcie „literatura szalona" zaciera granicę między miłością fizyczną a duchową. To samo napisze Orzeszkowa w *Listach o literaturze.*

W latach trzydziestych i jeszcze czterdziestych stosunek do „literatury szalonej" był probierzem postępowości. Bronili jej Edward Dembowski i Leszek Dunin-Borkowski, atakowali ją krytycy *Kraju.* W kilkanaście lat później te same zarzuty powtarza sztandarowa pisarka „młodych". Co najzabawniejsze, powtarza te same zarzuty, posługując się tymi samymi przykładami. Dla Grabowskiego literatura francuska także kończyła się na Wiktorze Hugo, a zaczynała się od George Sand i Eugeniusza Sue. Toteż nie będziemy chyba dalecy od prawdy, jeśli przypuścimy, że broszura Grabowskiego *O nowej literaturze francuskiej,* nazwanej „literaturą szaloną", była natchnieniem i źródłem informacji Orzeszkowej.

Orzeszkowa, jak żaden pisarz współczesny, odkrywa całą pozorność pozytywistycznej rewolucji. Jej poglądy literackie mogą być ilustracją tego, co o owej „rewolucji" pisał Sienkiewicz (w artykule o książce Piotra Chmielowskiego *Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu).* Sienkiewicz nie bez racji nazywa tę „rewolucję" ruchawką dziennikarską, podczas gdy w istocie nie było przedmiotów sporu. Już wszyscy dawno się zgodzili na to, że literatura powinna być tendencyjna i wdrażać ludzi do pracy pozytywnej, zresztą, jak słusznie pisze Sienkiewicz, powieść tendencyjna powstawała już przed rokiem 1864, i przed tym rokiem miała swoich teoretyków.

Orzeszkowa jest więc dość naiwna jako wyznawca pozytywistycznych idei. Jak naiwna, wskazują na to *Listy o literaturze,* ów dialog z wyimaginowanymi przeciwnikami pozytywizmu, którym przypisuje poglądy jakichś hreczkosiejów z najodleglejszej dziury. Zabawne i smutne, że sama wpadnie nieledwie w ton swych adwersarzy, gdy w artykule *Excelsior!* naigrawać się będzie z modernistów, zarzucając im, że sprowadzają na manowce uczciwe kobiety.

Ale poza programowym fanatyzmem tkwi w pismach krytycznych Orzeszkowej kawał doświadczenia pisarskiego. I to jest najciekawsze. Np. pojęcie realizmu powieściowego. Orzeszkowa występuje przeciwko rozpowszechnionej metaforze powieści jako zwierciadła. Nie jest ścisła ta metafora, według Orzeszkowej, ponieważ obraz powieściowy nie ogranicza się do powierzchni zjawisk.

* Cytuję według Antoniny Bartoszewicz: *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce literackiej* (1831—1863). Zeszyty Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu. Zeszyt 3.

„Powieść nie tylko odtwarza, ale i tworzy także." „Odtwarza ona zjawiska widzialne wszystkim, ale dążąc do wyrażenia piękna i prawdy, których ogół dostrzec nie może, tworzy pomiędzy zjawiskami ład i związek póty, aż podniesie je do estetycznej zarówno jak filozoficznej harmonii tonów i kształtów, podobieństw i kontrastów, przyczyn i następstw." W ten sposób Orzeszkowa, wnikając intuicją pisarza w estetyczną istotę powieści, sama znajduje wyjście z naiwnego dylematu, który ją ustawicznie dręczył: czym jest powieść — dziełem sztuki czy też nauki? Jest ona „dziełem umysłowości mięszanym" odpowiadała na to pytanie pisarka, dowodząc, że w tym jej „dwuznacznym charakterze" tkwi właśnie siła i słabość powieści. Jednocześnie jednak angażowała się z całą pasją w obronę różnych tendencyjnych ramot i lansowała je w swoim wydawnictwie tylko dlatego, że stanowiły popularyzację wiedzy historycznej czy innej. W tym określeniu powieści cytowanym wyżej, które sprowadzić można by do formuły, iż godzi ona ze sobą świat doświadczenia wewnętrznego ze światem doświadczenia zewnętrznego, wprowadzając estetyczny ład w sferę faktów empirycznych, w tym zatem określeniu, dalekim od pozytywistycznego doktrynerstwa, słychać głos autorki *Nad Niemnem*, a nie tylko *Pana Graby*.

Doświadczenie pisarki zawarte jest także w jej określeniu miejsca społecznego pisarza. Oczywiście powtarza ona znane i obiegowe wówczas twierdzenia Taine'a o pisarzu, który jest tworem społeczności, epoki, rasy, o „doborze naturalnym" pisarzy „umysłów wyższych", zależnie od charakteru epoki. Określa jednak równocześnie to, co jest zawsze największym dramatem pisarza: ów nieustanny wysiłek, aby sprostać współczesności, aby nie spóźnić swego „zegara umysłowego" — jak to określał Sienkiewicz. Autor „uświadamia nieuświadomione", wyraża to, o czym wszyscy wiedzą, lecz nie umieją nazwać. Lecz „biada temu autorowi, który podnosić zechce to, co ludzie już miłować przestali, a do czego przez nałóg lgną jeszcze". Pisarz spóźnia się ciągle, pisarz jest narażony na spóźnienie, i Orzeszkowa wie, że to spóźnienie jest jego śmiercią. I tak właśnie pisarz jest istotą najbardziej na śmierć narażoną, chociaż po nieśmiertelność sięga.

W późniejszej epoce, już w okresie modernizmu, Orzeszkowa walczy przeciwko fetyszowi talentu. W miejsce fetysza obalonego tworzy jednak fetysza nowego: fetysza moralności. Jest dla niej rzeczą niepojętą, aby dobry pisarz mógł być człowiekiem niskim lub występnym. Tak np. Moliera „nawet nie znając jego biografii ani o lekkomyślność, ani o sobkostwo, ani o żadną gangrenę moralną psądzić nie można". Dobra pani Eliza! Pisała te słowa w roku 1897, kiedy zaczęły dochodzić do niej pewnie słuchy o ponurych szaleństwach bohemy. Jak rozpaczliwie broni reduty zaściankowej zacności! Co by powiedziała, gdyby żyła trochę dłużej i doświadczyła tej całej wielkiej sensacji biograficznej, którą żyło następne pokolenie, co w plotce, w skandalu, w mocnym życiu w ogóle czuło smak literatury.

W tej kampanii o moralną czystość pisarza osobne miejsce zajmuje sprawa Conrada. Jej słynny artykuł *Emigracja zdolności* jest ważny nie tylko dlatego, że poróżnił ze sobą dwoje wielkich pisarzy, że stanowił tak bolesny moment w życiu Conrada („Nic mi tej baby nie przynoś" — wykrzyknął do Anieli Zagórskiej, gdy go zachęcała do przeczytania *Nad Niemnem*. Cyt. wg Edmunda Jankowskiego). Artykuł ten dotyka jednej z najistotniejszych spraw pozytywizmu i stanowi dla samej Orzeszkowej bolesne przyznanie się do błędów. Na

wstępie mówi Orzeszkowa, że wypaczone zostało hasło pracy organicznej oraz hasło „wiedza to potęga". Wzrosło na gruncie powszechnej klęski i powszechnej konieczności, ale doprowadziło do skrajnego egoizmu, posłużyło osobistym interesom. W ten sposób Orzeszkowa odkryła swą epokę: odkryła, że jest to kapitalizm, a nie wzniosła misja cywilizacyjno-moralizatorska. Osobisty interes doprowadził do emigracji za intratnymi posadami. Orzeszkowa mówi zapewne o masowym wśród szlachty oraz inteligencji Królestwa ruchu „za kordon", do „Cesarstwa", gdzie na zdolnych lub pół-zdolnych inżynierów czekały posady przy budowie kolei transsyberyjskiej i innych. Prawdopodobnie „piorun postawiła w cenzurze". Nie mogąc wyraźniej powiedzieć, o co jej chodzi, porównała emigrację inteligencji z emigracją chłopstwa. Jedna i druga była zjawiskiem w pewnym stopniu nieodwracalnym. Było natomiast dość demagogicznym chwytem zastosowanie obydwu zjawisk do sprawy Conrada, „tego pana, który po angielsku pisze poczytne powieści". Ale ten anegdotyczny literacko sens artykułu Orzeszkowej nie może przesłonić jej sensu społecznego. Orzeszkowa ma głęboką, bolesną rację pisząc, że „emigracja zdolności" grozi absolutnym wyjałowieniem kraju. Wiele musi kosztować dawną pozytywistkę takie stwierdzenie: „budowanie mostów, ulepszanie kultury lasów, pisanie książek, wymyślanie nowych maszyn" nie jest „jedyną racją bytu na ziemi jednostek zdolnych". Pozostaje mianowicie „duża reszta, mieszcząca się w sferze duchowej". Jakaż to reszta? „Wystarczy wziąć do rąk katechizm i przeczytać siedem uczynków miłosiernych co do ciała i siedem uczynków miłosiernych co do duszy"... Ale dalej rzecz ważniejsza — znów nad temperamentem publicystki bierze górę doświadczenie wielkiej pisarki: przypomina się mianowicie wielka rozmowa braci Korczyńskich w *Nad Niemnem*, o wieczorze, gdy małe muszki krążą wokół lampy — przypomina się ta rozmowa, gdy czytamy słowa o „mimowolnej emanacji, którą rozsiewają dokoła siebie jednostki silne i dobre", o „atmosferze, która powstaje nad krajem z cnót i zdolności jego mieszkańców". Są to „instynktowne rzuty i odruchy, które przebiegają od jednostki do jednostki, zakreślają koła coraz szersze i ogarniają ogół. Ta atmosfera, ta emanacja, te poruszenia i gesty — to właśnie jest ów „nieumyślny pożytek", który ofiarować mogą krajowi jednostki wybitne. Odjeżdżając „za morza", odmawiają go narodowi.

Za późno a jednocześnie za wcześnie, aby w sporze Conrada z Orzeszkową stawać po którejkolwiek ze stron. Wystarczy powiedzieć, że w sporze tym zamknęła się jedna z tragedii polskiej literatury, jedna z tragedii polskiej inteligencji, polskich wybitnych jednostek, polskiego postępu w ogóle. Gdyby ktoś chciał napisać historię tych polskich nieudałych zrywów cywilizacyjnych, historię polskiej dobrej wiary, historię polskiej trzeźwości, która w praktyce okazuje się tak samo tragiczna i nieudała jak polskie powstania, za bohaterkę winien wziąć Elizę Orzeszkową.

Andrzej Kijowski

W TONACJI FRANCISZKAŃSKIEJ

Kazimiera Iłłakowiczówna: *Lekkomyślne serce*. Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 177.

Twórczość Iłłakowiczówny rozwija się — na przestrzeni bez mała pięćdziesięciolecia (debiutancki tomik opublikowany został w roku 1912 — czeka więc poetkę rychło jubileusz) — konsekwentnie i bodaj bez specjalnych zakłóceń. Nowa obszerna książka świadczy, że obecnie do swej od wielu lat ukształtowanej sztuki poetyckiej nie wprowadza Iłłakowiczówna elementów, które w jakiś sposób zakłócałyby panującą harmonię. Ilość składowych, formujących tę harmonię pozwala jednak poetce wydobywać na plan pierwszy pewne elementy, przy jednoczesnym przytłumianiu — a niekiedy wręcz eliminowaniu — innych. Tak więc w *Lekkomyślnym sercu* panuje prostota i żartobliwość. Nie są to w stylu Iłłakowiczówny zjawiska nowe — całkiem wyraźnie skrystalizowały się już one w okresie międzywojennym. Nie wyznaczały jednak w sposób zasadniczy jej profilu lirycznego. Czyniły to pierwiastki inne: sentymentalna uczuciowość i heroizujący patos. Oba są w sposób wyraźny uwarunkowane historycznie — pierwsze doświadczenia literackie zdobywała autorka *Ikarowych lotów* w okresie przejściowym, między dogasającą Młodą Polską a czasem krystalizacji poetyk lat międzywojennych, okresie, w którym tak jeden czynnik, jak drugi były mocno nadużywane. Stylistyka prosta i żartobliwa pojawiła się u Iłłakowiczówny nieco później, po raz pierwszy w lirykach dla dzieci — bodaj *Rymy dziecięce*, które mają takie szczęście u kompozytorów (teksty stąd zaczerpnął Szymanowski w znanym cyklu pieśni, ostatnio zaś także Lutosławski), inaugurują ten najciekawszy, najsympatyczniejszy nurt w twórczości Iłłakowiczówny. Jego punktem szczytowym wydaje mi się najlepszy jej tom — urocze *Portrety imion wróżebne*, w miarę żartobliwe, w miarę ironiczne.

Żartobliwość nowego zbioru poetki przypomina podobne zjawisko w ostatniej fazie twórczości Staffa. Zbieżność ta nie wydaje mi się przypadkowa — ma chyba podobne uzasadnienia światopoglądowe. W obu wypadkach wynika z aprobaty świata, z zafascynowania jego sprawami pozornie wielkimi i pozornie małymi. Pozornie — dlatego, że w tej akceptacji wszystko jest sobie równe, wszystko jest tak samo ważne. Czy będzie to elementarzowe „Ala ma kota" u Staffa, czy drobne realia życia codziennego u Iłłakowiczówny. W istocie ta poezja wszystkim się cieszy, a to, co spotyka się ze sprzeciwem, zostaje rozgrzeszone.

Nie trudno, sądzę, wskazać konkretnie na podłoże, z którego taka poezja afirmacji rzeczy małych wyrasta. Jest nim chyba franciszkanizm, który, wprowadzony do poezji polskiej na początku wieku, właśnie w okresie poprzedzającym debiut Iłłakowiczówny, nieustannie w niej powraca, choć za każdym razem w trochę innej wersji. W *Lekkomyślnym sercu* nie ujawnia się on w takim czy innym sformułowaniu, nasyca zaś wszystkie jego karty, tak że nie można ich zrozumieć, jeśli nie zatrzyma się na nim uwagi. Nadaje ten ton podstawowy, który podporządkowuje sobie inne.

Oryginalność tego franciszkanizmu polega na tym, że poetka, z jego założeń wychodząc, podejmuje błahe z pozoru sprawy dnia codziennego, te, z którymi każdy obywatel Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej styka się w swym życiu codziennym. Pisze Iłłakowiczówna o remontach i remanentach, o witrynach sklepowych, które swą zawartością wprowadzają w błąd klientów — ale gdy ktoś nie obdarzony tą dobrocią serca (nawet lekkomyślnego!) i nie zafascynowany dniem swoim powszednim, takim, jakim on jest, dlnie i zżyma się, poetka wszystko przebacza, czasem tylko się uśmiecha. Na szczęście nie jest to groźny uśmiech naszych znakomitych satyryków, którzy co tydzień obwieszczają światu nowe pamflety przeciw kelnerom i ekspedientkom. Uśmiech Iłłakowiczówny jest zabarwiony humorem — dlatego z pewnością cenniejszy poetycko niż gromki krzyk zawodowych satyryków. Autorka *Portretów imion*, rozgrzeszając, rzecz całą kwituje na pół ironicznym, na pół dobrotliwym uśmiechem.

Ten zwrot do tematów tak, wydawałoby się, niepoetyckich (antypoetyczność zdaje się być założeniem świadomym — świadczy o tym chyba cykl wierszy o pluskwach) jest chyba bardzo charakterystyczny. Franciszkanizm stanowi bowiem pewną maskę poetycką, której istotę tworzy odwołanie do spraw i doświadczeń tzw. „prostego człowieka". Oczywiście, ów „prosty człowiek" bywa rozumiany rozmaicie, nie jest zresztą dla poetów kategorią socjologiczną. W poezji Staffa z okresu poprzedzającego pierwszą wojnę takim „prostym człowiekiem" był włóczęga, zafascynowany życiem. W nowym tomie Iłłakowiczówny jest nim niewątpliwie przeciętny mieszkaniec wielkiego miasta. Człowiek, percypujący świat poprzez pryzmat swych codziennych kłopotów. „Rzeczy małe" w poezji Iłłakowiczówny nie obejmują zresztą tylko drobnych realiów życia codziennego i obyczajów, występują także w lirykach na pół fantastycznych oraz w wierszach, których „bohaterami" są zjawiska przyrodnicze.

Tonacja franciszkańska dominuje także w wierszach, związanych z kulturą religijną. Piszę — związanych z kulturą religijną, gdyż ten dział liryki zawartej w *Lekkomyślnym sercu* niesposób określić po prostu mianem „liryki religijnej", mimo że poetka programowo manifestuje swój katolicyzm. Są to bowiem rzeczy nieco odmienne. Przez lirykę religijną skłonny byłbym rozumieć albo taką poezję, w której przedmiotem przeżywania są sprawy dla religii kluczowe, albo taką poezję, która w jakiś sposób odwołuje się do określonego systemu wierzeń. Oczywiście, jest to określenie jak najbardziej pobieżne — historia literatury uczy, że istnieje w tym zakresie ogromna skala możliwości: od modlitewnej apostrofy do bóstwa po rozmyślania filozoficzno-poetyckie na temat podsuwany przez taką czy inną religię. Otóż liryki omawianego tutaj zbioru nie da się sprowadzić do żadnego z tych przypadków. Poezja związana z kulturą religijną nie odwołuje się bowiem do systemu założeń metafizycznych, odwołuje się do społecznego wytworu przeżyć religijnych — do uświęconych przez tradycję obyczajów. Wydaje się, że obyczaje te na tyle oderwały się od swego podłoża, iż można podejmować je poetycko bez spłacenia haraczu religijności jako ich praprzyczynie. I to w dwojakim sensie. Stały się bowiem elementami kultury ludowej czy szerzej nawet — narodowej; ich podjęcie jest swoistą formą stylizacji — tak jak postacią stylizacji według wzorów ludowych jest np. przestawienie paralelizmu pomiędzy uczuciem bohatera a wschodzącym słońcem. Po drugie zaś — elementy związane z tą kulturą weszły w skład obiegowej ornamentyki poetyckiej, są w niej często zjawiskami tak konwencjonalnymi, jak anioły, diabły, róże itp.

Obyczaje religijne okazały się poetycko frapujące — i to dla twórców tak różnych, jak Leon Schiller, Tytus Czyżewski i właśnie Iłłakowiczówna *. Jej trzy *Cykle kolędowe* wydają mi się najcenniejszą pozycją tomu. Przedmiotem ich nie są określone fakty, należące do tradycji religijnej, ale ich odbicie w prostaczej świadomości. Zjawisko sprowadza się więc do pewnego typu stylizacji, tak jak we wspaniałych *Pastorałkach* Czyżewskiego, które — jak i inne utwory poe-

* O sprawach tych pisze szeroko Kazimierz Wyka w szkicach o Czyżewskim.

tyckie tego imponująco wszechstronnego artysty — nie mogą doczekać się wznowienia, mimo że któreś z wydawnictw je obiecywało. Aby tej stylizacji dokonać, musiała poetka odpowiednio skonstruować podmiot liryczny. Jest nim prostaczek boży — ten, w którego świadomości świat wyobrażeń religijnych jawi się w swej najbardziej nieskomplikowanej postaci. Przy tym świat ów kształtuje on poprzez doświadczenia swego życia codziennego. Taka stylizacja jest w ostatecznej instancji stylizacją według wzorów ludowych, gdyż — jak wiadomo — w kulturze chłopskiej taki stosunek do przedstawień i obyczajów religijnych zyskał najbardziej znaczące artystycznie umotywowanie.

W cyklu stylizacji bożo-narodzeniowych formą naturalną jest kolęda — sam gatunek jest tu zresztą przedmiotem stylizacji. W tym zakresie nie jest ona zjawiskiem odosobnionym — Iłłakowiczówna obraca się w kręgu tych gatunków, które niemieccy teoretycy literatury nazywają *einfache Formen*, gatunków, które są związane z pewnymi raczej pierwotnymi postaciami kultury, które „związane są z życiem", nie zdołały się jeszcze zautonomizować. W *Lekkomyślnym sercu* są to — obok kolędy — „bajda", „szwargołka", bajka, klechda, fraszka (ale typu nie epigramatycznego, lecz narracyjnego), popularna ballada. Wydaje się, że kategorię wobec nich nadrzędną stanowi gawęda. Iłłakowiczówna przestrzega konsekwentnie konwencji prostego mówienia, czy — dokładniej — prostego opowiadania. Uwydatnia intonacyjną swobodę potocznej wypowiedzi (w sposób charakterystyczny dla poetki — rozlewnej), wprowadza liczne kolokwializmy, prowincjonalizmy, nie unika wyrażeń slangowych (bodaj pierwsza wprowadziła do liryki rozpowszechniający się ostatnio czasownik „narozrabiać"). Ciekawe, że ta warstwa aktualnej potoczności nakłada się na warstwę języka, który dzisiaj jest odczuwany już jako nieco archaiczny — zachowały się w nim ślady konwencji z wczesnej twórczości Iłłakowiczówny. Pozostały bowiem pewne relikty maniery młodopolskiej, odczuwane tym bardziej, że występują na tle innej konwencji stylistycznej. Nie zawsze zresztą przeszkadza to w lekturze, a niewątpliwie świadczy o „organiczności" rozwoju poezji Iłłakowiczówny. Przy lekturze omawianego tutaj tomu jako całości przeszkadza raczej co innego. Wydaje się, że poetkę zwiodła trochę łatwość rymowania, że w kilku wypadkach prostota nie jest świadomym zamierzeniem artystycznym, lecz — ubóstwem. Znajduje się bowiem w tym obszernym tomie kilka wierszy, które nie przekraczają poziomu rymowanego felietonu typu gazetowego. Kazimiera Iłłakowiczówna jest poetką zbyt doświadczoną i zbyt rzetelną, by recenzent musiał tego rodzaju fakty wstydliwie i kurtuazyjnie przemilczać.

Michał Głowiński

NOWE POEZJE STANISŁAWA PIĘTAKA

S t a n i s ł a w P i ę t a k: *Pośrodku żywiołów*. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 64.

Najnowsza książka poetycka Stanisława Piętaka ukazała się jak najdokładniej w dwadzieścia pięć lat po debiucie, którym był *Alfabet oczu* w 1935 roku. Recenzowałem ów tomik. Oczywiście nie ze względów osobistych przypominam ten swoisty jubileusz recenzenta. W ciągu ćwierćwiecza zdarzyło mi się kilkanaście razy omawiać twórczość Stanisława Piętaka i za każdym razem czułem się zaskoczony — wbrew przewidywaniom — coraz to odmiennym dopływem do znanego już i, zdawało się, wyraźnie określonego nurtu. Sytuacja powtórzyła się jeszcze raz, w sposób może nawet wyrazistszy niż poprzednio. Nie chodzi o właściwości poetyki, która raczej nie podlegała poważniejszym modyfikacjom. Zastanawia mnie przede wszystkim strona wyobraźni, bardziej czynna w ostatnim tomie niż w którejkolwiek z dawniejszych książek.

Autor podzielił zbiór na trzy części, dając im — w dwóch przynajmniej przypadkach — szczególnie wiążące tytuły: *Miejsce pod niebem*, *Pisane przez lata*, wreszcie *Pośrodku żywiołów*. Uznając oczywiście ten podział, nie będę jednak trzymał się go schematycznie. Zastosuję odmienną, prostszą zapewne klasyfikację, wyodrębniając epikę i poszczególne rodzaje liryki.

Zaczynam, starym wzorem badaczy, od epiki. Tu kilka zdań wprowadzających. Stanisław Piętak od początków swej twórczości poetyckiej okazywał żywą skłonność do poezji opisowej, czy to w *Legendach dnia i nocy*, czy w poemacie *Ziemia odpływa na zachód*, czy w narracji poetyckiej *Zbieg*, wreszcie po wojnie w kilku poematach — że wymienię tylko dwa tytuły: *Partyzant i dziewczyna* oraz *Stratowane ustronie*. Tym utworom, rozproszonym po różnych tomikach i zbiorkach, należałby się osobny, uporządkowany tom zbiorowy. W każdym razie można stwierdzić poważną, stałą ciągłość epikotwórczą Piętaka, zjawisko bodajże jedyne w poezji ostatniej ćwierci wieku. Nie tu miejsce na dorywczą chociażby próbę oceny tego rozległego dorobku. Natomiast /sygnalizujemy zjawienie się nowych utworów, tym razem nie na miarę poematu, lecz małego obrazu. Drobiazgiem epicznym jest *Lato 1941*, ale ten „drobiazg" wysuwa się na czoło epiki Piętaka. Wydaje się, iż rzecz utworu pisana jest pędzlem plastyka, który ograniczył materiał opisowy do wybranej ilości elementów koniecznych, syntetyzujących temat. Przy czytaniu *Lata 1941* przypominała mi się *Guernica* Pabla Picasso. Z pokrewnej pasji takie zestawienie:

Pod małą akacją zostały dwie siostry.
Twarze miały nietknięte i białe,
nogi jednak splamione,
podbrzusza rozdarte nożem czy bagnetem.

I następnie:

...żołnierz wyszedł, pogwizdując,
potrząsając zrabowanym złotem.
Jakże kluczyć umie, jakże łatwo
przeskakuje
otwarte źrenice dziewcząt, ich zgniecione
dłonie.

Minimum narracji. Poeta opowiada tylko tyle, ile mu potrzeba do pokazania kontrastowych obrazów: najpierw pobojowiska w grozie kończącej się bitwy i miasta złotymi kopułami cerkwi odbitego w przejrzystej wodzie rzeki, wreszcie wśród martwych ciał bliźniacze niejako zwłoki sióstr, a nad ich okropną śmiercią zadowolonego z rabunku, pogwizdującego najeźdźcę. Nie wiem, czy kontemplacja *Guerniki* wpłynęła w czymkolwiek na powstanie *Lata 1941*. Jeżeli tak, zastanawiać może odmienna symbolika tragizmu, którą u Picassa przedstawia nieruchomy, ponury w zwycięskim triumfie byk „ludzki" (gdyż z oczami człowieka), a w wierszu Piętaka młodzieńczy, gibki żołnierz ze swastyką, przez co ponura atmosfera obrazu pozornie tylko została złagodzona. Zresztą wskazane zbieżności i odmienności powstały zapewne bez związku genetycznego, niemniej warto było, sądzę, zaznaczyć wrażenie, łączące te dwa odległe w czasie i rodzaju utwory.

Do epiki zaliczam również dwa inne wiersze: *Żołnierze* oraz *Troje*. Można by je nazwać balladami, zwłaszcza *Żołnierzy*, ze względu na dominujące w nich pierwiastki fantastyczne. Ale balladowość tu bynajmniej nie romantyczna, tzn. nie zaczerpnięta z wyobraźni ludowej, chociaż z nią nie sprzeczna. Jest w niej nawet trochę pozorowanej ludowości, jak śpiew dziewczyny i pieśń żołnierzy. Ballada romantyczna utrzymywała fantastykę w karbach konwencjonalnych. Jeżeli w *Świtezi* „Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą — I dwa obaczysz księżyce", to jest to uwarunkowane pospolitym doświadczeniem i nie sprzecza się z rzeczywistością. Ale w balladzie Piętaka też są dwa księżyce — „księżyc pierwszy stanął w miejscu i błyskał", „a drugi, mały i puszysty, uciekał jak czerwony ptak". W dalszym ciągu ballady księżyc (chyba ten pierwszy, który nie uciekł) naraz wybiegł wysoko, a potem „niósł złotowłosą głowę dziewczyny długo, długo", aż opuścił ją pod dębem, gdzie kłębiło się „może sto, może tysiąc" podobnych złotowłosych głów. Nie wiemy, kto i jak oddzielił, odciął czy oderwał głowę porzuconej przez żołnierza dziewczyny. Problem dwóch księżyców łącznie z problemem złotowłosej głowy to już fantastyka spoza konwencji ludowo-romantycznej, przynależna raczej do „nadrzeczywistości",

ale niekoniecznie w takim znaczeniu, w jakim surrealiści francuscy próbowali stwarzać światy poetyckie z materiałów somnambulicznych. Przypomnę, że już przed wojną, z powodu *Młodości Jasia Kunefała*, przylgnęła do Piętaka nazwa polskiego nadrealisty.

Byłoby jednak uproszczeniem trzymać się tej nomenklatury i współczesne twórcze poszukiwania i interesujące osiągnięcia poety uważać wyłącznie za relikt nadrealizmu. Pozorowanie marzeń sennych w okresie energii atomowej, cybernetyki, lotów kosmicznych przestaje być zabawą wyobraźni, wchodzi w zakres myślenia odkrywczego, być może zbliża poezję do filozofii.

Rodzajem dumy epicznej jest *Troje*. Oczywiście nie ma w tym utworze ani jednego momentu, który wskazywałby na jakąś zbieżność z dumą przedromantyczną, lub romantyczną. *Troje* pozostaje natomiast w atmosferze dumy ludowej, bardziej skłaniającej się w stronę liryki niż epiki. Przypominała mi się urocza pieśń, zapisana przez Kolberga w łęczyckiej serii *Ludu*, smutna dumka pożegnalna z refrenem: Nie odjeżdżaj ode mnie. Jednak poza zbliżoną atmosferą nie dostrzeżemy innych podobieństw.

Od epiki, ballady i dumy przejdźmy do elegii. Ważna to strona dawniejszego i nowszego okresu twórczości Stanisława Piętaka. Jej apogeum przypada na *Dom rodzinny*, zbiór wierszy z 1947 roku, zamykający dorobek wczesny, poprzedzający *Lot dojrzałych dni* (1949). Genetyczny związek między poezją a mitem rodzinnego domu, szczególnie wyrazisty w początkach poezjotwórstwa Piętaka, zdawał się determinować indywidualność poety, jako najbardziej "życiodajny korzeń" jego twórczości, jako jedno z głównych źródeł jego energii poezjotwórczej. Oczywiście nie chodzi tu o sam wyodrębniony mit czy symbol, lecz o otoczenie rodzinne i środowiskowe, o proces odrywania się młodego człowieka od życia antenatów (co nie oznacza tylko odrywania się od ziemi) i bolesnego wrastania w odmienną, trudną i pełną zawodów sferę nowego bytowania. Jest to zjawisko nowe w poezji polskiej, chociaż pierwsze jego ślady można zauważyć już u Janitiusa w elegii *O samym sobie do potomności*. Wprawdzie i Kasprowicz w sonetach *Z chałupy* i w niektórych wierszach młodzieńczych zbliżał się do tego typu (pomijam Orkana, który nie odszedł „z chaty"), ale dopiero poeci pochodzenia chłopskiego w dwudziestoleciu międzywojennym stworzyli charakterystyczne mitotwórstwo rodzinnego domu. Uważam to za jedną z wyróżniających się cech poezji międzywojennej, oczywiście nienajważniejszą, ale też nieobojętną, a przypuszczam, że również niepowtarzalną. Kwestia nie tyle psychologiczna, jak wydawałoby się na pierwszy rzut oka, co socjologiczna, sprawa osobliwie uciążliwej drogi awansu społecznego dla kształcącej się młodzieży chłopskiej w okresie dwudziestolecia. W warunkach ówczesnego bytowania droga ta kończyła się często dramatycznym załamaniem, klęską. Ratunkiem, ostatnią ostoją stawał się „dom rodzinny", a okres wojny i okupacji jeszcze raz dobitnie rzecz tę zaakcentował. Nic więc dziwnego, że mit domu rodzinnego wysuwał się ciągle jako temat elegijny w twórczości poetów omawianego typu. Znając społeczne źródło rozterek w danym zakresie, dochodzimy do wniosku, że w okresie współczesnym, wobec odmiennych możliwości awansu społecznego i innych form zakorzeniania się młodzieńca z awansu w nowym środowisku, nie ma podstaw do krzewienia się czy dalszego rozwoju „mitu". Przypuszczam, że w podobnej lub zbliżonej postaci nie powtórzy się w poezji.

U Piętaka, począwszy od *Lotu dojrzałych dni*, następuje stopniowe odchodzenie od mitu, który nie przestawał działać twórczo, ale mógł hamować rozwój wyobraźni poetyckiej. Naturalna przemiana, być może wstrzymywana niekiedy względami emocjonalnymi, jak w wierszu *Dzieciństwo:*

Oderwałbym się od ziemi,
ale przestrzegły mnie kolumny cieni.
— Nic nie ujrzysz — zaszeptały —
prócz dziecięcej, dawnej chwały.

A w utworze bez tytułu („Kształt, blask na piasku rodziców dłoni") jeszcze silniej podkreślona została uczuciowość tego typu, nieomal jak przeznaczenie:

... tak już będzie do końca losu,
na oczach trzeba nieść choć grudkę ziemi
tamtej. To ból, nie słowa patosu.
I nic już tego nie odmieni.

Lecz mimo to zjawia się konieczność elegii pożegnalnej — odchodzącego człowieka i odchodzącego domu. Pewnie to tylko jedna z elegijnego cyklu: *Dach*, utwór bez precedensu, w pełni Piętakowski. Osobliwa „waleta" w przewidywaniu śmierci domu.

Jak przed laty, kiedy ktoś od pchnięcia
nożem
na twym progu krzyknął,
tak ty krzykniesz, gdy znowu zaczną cię
rwać ręce i siekiery.

I to, co wydaje się dramatyczne i bolesne:

nad ulicą się wzbije nowy, obcy dom.

Czy w takim nasileniu emocjonalnym można obejść się bez mistyki? Chyba nie. Naturalny też zapewne „wniosek końcowy":

Może będę cię niósł jak złotą skrzynkę
pod pachą
i już zapomniawszy twarzy bliskich,
twarzy drzew i pól,
jeszcze się tobą osłaniał
przed unicestwieniem na wieki?

Tak czy inaczej — pożegnanie. Ale nie oznacza to jakiegoś przełomu. Wprawdzie mit działał silnie, nigdy jednak nie przybrał cech monomanii. Wyobraźnia poety odznaczała się stałą gotowością do fantazjotwórczych modyfikacji, ciągle otwarta na przyjęcie nowości. Nie w znaczeniu naśladownictwa lub poddawania się modnym konwencjom. Raczej jako żywa reakcja na „głosy świata", żarliwa próba wyrażenia tych „głosów" własnym językiem poetyckim.

Zmieniają się proporcje zagadnienia „poeta i świat", „poezja i prawda". Sprawa „miejsca na ziemi" ustępuje z pierwszego planu sprawie „miejsca pod niebem", miejsca między nicością a nieskończonością, „pośrodku żywiołów". Lecz zagadnienie miejsca jest raczej zagadnieniem ludzkości, jeszcze więcej — bytu. Jakiż udział poezji w tym wielkim dramacie przeobrażeń? Na pewno nie powrót do jakiejś pierwotnej filozofii, jakby pozornie mogło się wydawać. Ani do wieszczbiarstwa czy innej podobnej funkcji poezji prymitywnej. Zamknięta droga jakiegokolwiek powrotu. Poezja musi iść z człowiekiem ku groźnej przyszłości. Może jako rozrachunek mieszkańca Ziemi, wyrzut sumienia za zdradę pierwotnej ojczyzny, nostalgia za ziemskim krajem na „planecie obiecanej", a może jako ostatni krzyk ginącego „świata".

Poeta nie dokonuje wyboru, nie opowiada się za nowym miejscem pod niebem. Poddaje się wyobraźni i dramatycznym nastrojom. Pozostaje raczej „wierny ziemi":

Ofiarują nam podziemne morza
i niezbadane, szczęśliwe przestworza,
a my jednak patrzymy niemi,
bo trzeba nam tylko tyle ziemi,
ile starczy na ukrzyżowane, rozpostarte
ciało,
na rękę w powietrzu szukającą,
oniemiałą.

Niepokój naszego świata — i ziemski, i kosmiczny — wpływa na wyobraźnię poety, wywołując grę fantazjotwórczą, która jakby „obłok muzyczny i senny", jakby widzenie z pogranicza jawy i marzenia splata się w utwór poetycki zamknięty nastrojową refleksją. Oto kilka przykładowych fraz, ilustrujących ów charakterystyczny dla Piętaka obłok muzyczno-senny, skupiający elementy ziemskie i kosmiczne: „Lipy, wierzby, grusze i jabłonie — wirują w planetarnej przestrzeni" (s. 7); „Psy szczekają na dalekich nieboskłonach — konie tratują chmury" (s. 7); „Ciało już podobne zamkniętemu słowu, — więc nieskończoność światła czy uleci?" (s. 18); „Daleko, daleko na podniebnej łodzi są jeszcze ludzie. — Ziemia ich nie przyciąga ni inny świat" (s. 20); „Zorza wybuchając rzuciła nas i pola — na rozpędzony błyskawic wóz" (s. 53); „Powrócisz z nieba, a może nie? — Zostaniesz na najurodzajniejszej z gwiazd" (s. 56).

Postawa twórcza poety uwarunkowana jest wiarą w poezję, która nawet „pośrodku żywiołów" nie umarła, lecz „zwolna wrosła w nieznaną barwę", dała życie „tysiącom nowych ogni, nowych barw" i wywołała „dźwięki nienazwane". Ale nawet w tym najbardziej nowym spośród

światów poezja nie ustrzeże się „niedostatku" (jak u Norwida, mówiącego: „Zawsze — zemści się na tobie: b r a k!"):

Lecz było tak, że nawet w jej ruchu
najweselszym
widział poeta kształt niedopowiedzianego
cierpienia.

Lecz było tak, że nawet w jej ruchu
doskonałym
widział poeta to, że słowa dla piękności
nigdy nie miał.

Bogaty dorobek poetycki Stanisława Piętaka wzmocnił się o jeszcze jedną wysoce interesującą kondygnację.

Stanisław Czernik

OŻÓG — SIELANKOPISARZ

J a n B o l e s ł a w O ż ó g: *Pani młoda*. Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie; str. 70.

1

Jan Bolesław Ożóg jest jednym z niewielu sielankowych poetów dwudziestego wieku. Może podświadomym, ale źródłem tej poezji będą z jednej strony *Roxolanki* Zimorowicza, a z drugiej — sentymentalna liryka Karpińskiego. Bardzo rzadko, i to w wierszach z małymi wyjątkami zdecydowanie gorszych, do głosu dochodzą sprawy polityczne i moralne. Te dwa wątki liryki Ożoga, firmowane przez autentyzm, dają w sumie wrażenie czegoś anachronicznego. Wypływa to przede wszystkim ze źle pojętych, moim zdaniem, założeń autentyzmu. Zresztą sam kierunek, już anachroniczny w chwili powstawania, był na pewno zbytecznym chomątem, które nierozważnie, aczkolwiek z dobrą myślą, nałożył na siebie Ożóg.

Jeśli coś podobnego było zrozumiałe i dało efekty zaskakujące w poezji Garcia Lorki i Sergiusza Jesienina, u nas, przy całkowitym zapomnieniu o poezji ludowej, zepchnęło tak zwaną poezję chłopską, inaczej autentyczną, w okolice minimalistyczne, skąd do języka literackiego przeniesiono kilkadziesiąt słów języka gwarowego i od czasu do czasu przekazywano nam nieudolny opis wykopków, młocki, orki. Są to sprawy na pewno żałosne i przykre. Niemniej jednak aż do przesadnej jaskrawości wytłumaczalne. Jeśli autentyzm pominął społeczną masę chłopską z jednej strony, a tym samym z drugiej strony, mimo pozorów, odciął się od tradycji tragicznie bolesnej pieśni ludowej, efektem stało się poszukiwanie czegoś, co w zasadzie było marginalne.

Obrazowo wyglądało to tak: syn chłopski po wielu latach przebywania w mieście, przyjeżdża pewnego dnia do rodzinnego domu, całuje ręce matki i zaczyna się rozglądać, czy za obrazami świętych pańskich zatknięto pęczki rumianku i mięty. Następnie przetrząśnięte zostały wszystkie skrzynie z pawimi piórami, sukmanami, gorsetami, obejrzane dokładnie wszystkie gwoździe w komorze z wiszącymi na nich chomątami, postronkami i palonymi butami. Jeśli wszystko było w porządku, wychodziło się na malowany ganek, połykało urwany z pęta kawałek suchej kiełbasy, spoglądało w cherlawy sadek i szło do stajni poklepać siwka, bułanka, srokacza. O zmierzchu kto wierzący żegnał się szeroko nad wspólną miską żuru i szedł spać. O świcie wstawał i przez grodzone z wikliny opłotki spoglądał na idącego za pługiem ojca. Odważniejsi natomiast szli z grabiami do siana, zwozili drabiniastym wozem zboże, zsypywali ziemniaki do kopnych dołów, a nawet ostentacyjnie szli z matką przez uniwersyteckie miasto. I to były te zasadnicze problemy moralne drugiego rzutu inteligencji wiejskiej. Nic dziwnego, że ten małostkowy problem, nie do pomyślenia w innym kraju, leżał u podstaw polityki stronnictw ludowych i wiejskich organizacji młodzieżowych.

Siłą rzeczy problem ten podjęli w swojej twórczości autentyści. Drobiazgowi w opisie wszelkich zajęć wiejskich, zasiewający kąkol i bławatki nawet na polach przeznaczonych wyłącznie pod pszenicę, mimo pozorów odgrodzili się tymi zbytecznymi opłotkami moralnymi od wsi. W takiej sytuacji poezja wiejska była pozornie chłopska, pozornie wyrażająca ówczesną atmosferę wsi. I nie mogło być inaczej, chociaż u Przybosia problemy te zupełnie nie istnieją. Ale jedynie Przyboś, przy założeniach zdecydowanie różnych od założeń poetyckich autentystów, podniósł elementy pieśni ludowej, krajobrazu wiejskiego do rangi artystycznie niezależnej od sielankowej mdłości. Natomiast autentyści powiązani z ideologią ruchu ludowego ugrzęźli po szyję w tych problemach moralnych, które były już istotne dla Konopnickiej i Kasprowicza. A przecież ówczesne stronnictwa ludowe broniły przede wszystkim tych staroświeckich pozorów niezależności chłopskiej. Tym samym ich program polityczny był zdecydowanie niewspółczesny, cofnięty o przynajmniej pięćdziesiąt lat wstecz. W gruncie rzeczy wieś niewierzącą, a raczej bezwiednie wyznającą niezmiernie pogmatwaną mistyczno-zabobonną religię, nieświadomie spychano w opłotki plebanii. Tak było w chwili obejmowania władzy przez Witosa. Tak też było później. Wsi rozbitej od wewnątrz, gospodarczo kołowrotkowej nie dano żadnego programu politycznego. Żałosnym sztandarem ówczesnej polityki stronnictwa ludowego była czterolistna koniczynka, czapka z pawimi piórami, biała koszula bez kołnierzyka i palone, smarowane dziegciem buty. Był to program zaściankowej szlachty, której pozwalano w chwili pacyfikacji wsi przez żandarmerię śpiewać *Gdy naród do boju*... Stąd też autentyzm, może podświadomie, był oczywistym wyrazem podporządkowania się temu stanowi rzeczy. Akurat kto inny, w zasadzie nie mający nic wspólnego ze wsią, bo Leśmian, Czyżewski, Czechowicz, a ostatnio Białoszewski trafili i wykorzystali przeczyste źródła poezji ludowej. Ale tak bywa wtedy, gdy ludzie z natury rzeczy predestynowani do podjęcia leżącego na drodze filozoficznego kamienia od świtu do nocy rozkopują żwir.

2

Jan Bolesław Ożóg, jeden z najbardziej utalentowanych współczesnych poetów, dał się wciągnąć w chałupnicze chroszczenie prosa w drewnianej stępie. Ogrodził się ze wszystkich stron sielanką, wbił sobie do głowy kasprowiczowski program moralny i ciut-ciut, a byłoby za późno, aby się stamtąd wydostać. Na całe szczęście stało się inaczej. Powolutku, kroczek po kroczku, Ożóg uczy się z powrotem sztuki chodzenia. Erotyczna sielanka, gładziutka i mdła jak całe wzgórza jaśminu, optymistyczne, grane na jednym bębnie wiersze o budowie ustępują wreszcie miejsca wierszom przyciemnionym, pełnym różnorakich kompleksów i obsesji. Ale zanim się to stało, Ożóg wydał po wojnie trzy tomiki wierszy: *Światła planów*, *Zielony wiatr*, *Pani młoda*. Dopiero w ostatnio drukowanych wierszach widać to zasadnicze dno liryki Ożoga. Nam jednak pozostaje jeszcze do omówienia ostatni jego tomik, *Pani młoda*. Tomik nie jest duży. Liczy zaledwie 70 stron. Ale na tyle jest różnorodny, że jak na taśmie filmowej przepływa przed naszymi oczami wiele wątków liryki Ożoga. Będzie to przede wszystkim sielanka. Bogata, fantastycznie inkrustowana przepięknym obrazem, zaskakująca w metaforze. Sielanka sentymentalna, ale inna od poprzednich sielanek Ożoga. Mniej wyuczona, mniej stylizowana pod *Laurę i Filona*. Otworzyły się u Ożoga wszelkie źródła serdeczności, tkliwości dorosłego człowieka, ojcowskiej łagodności. Ubogi dom współczesnego poety, pełen religijnych i chłopskich kompleksów, został wyrażony z niekłamaną prostotą, a tym samym z zadziwiającą prawdą. Nie znam podobnych przykładów we współczesnej poezji polskiej. Jedynie Ożóg wzruszająco i z pełną świadomością użytego obrazu poetyckiego przekazał nam sentymentalną stronę swojej osoby, żony i dziecka. I, o dziwo, w tym wypadku sentymentalna tkliwość tych wierszy może razić jedynie obleśnych Casanowów.

Mówię o tym dlatego, że podejrzewam we wszystkich kanciastych wierszach, ciosanych na pokaz niezgrabnie toporem, pełnych spluwaczek i nocników, filozofujących mądrości i ekshibicjonistycznego obnażania się, źle

ukrytą premedytację drażnienia śpiącego już od dawna, wyliniałego jak stary pies — mieszczucha. Z drugiej jednak strony sentymentalizm prostacki, gminny, zasłaniający oczywistą cielesność welonikami z mgły, w naszym polskim krajobrazie łopuchowo wstydliwy, jest z natury rzeczy rozjaśnianiem biskupiego oblicza przed jarmarczno-ckliwymi madonnami. Między tymi dwoma biegunami poetyckimi nie można pośrodkować. Wszystko zależne jest od umiaru, a przede wszystkim od talentu twórcy. Taki talent posiada Jan Bolesław Ożóg.

W drewutni pocałunki znowu,
w drewutni, gdzie mak w główkach schnie!
Z jednej podwórza na drugą połowę
list piszesz do mnie: „Kocham cię"!

Oto chodzimy spać na siano
pod okiem szwagra znów i sióstr
i znów całuję cię na rano
na strychu pod żaglami chust.
(Bobrówka)

Co ty w modrzewi zrębie masz,
że wciąż się śni jak sójcze piórko!
Ach, niepoprawna chłopska córko,
dziki zajączku polny nasz.
(Odwiedziny)

Przytoczyłem specjalnie dwa fragmenty sielankowych erotyków Ożóg. Tak pierwszy, jak i drugi — o zaśpiewie piosenki ludowej, co więcej — urywane nawet na zaimkowym rymie tanga czy walczyka. Wcale to jednak nie przeszkadza, mimo pozorów, ich delikatnej strukturze, wyrażającej treści na pewno nieskomplikowane, ale zaskakująco proste, najbardziej ludzkie. I w tej delikatności sentymentalnych erotyków Ożoga widzę ich świeżość i czystość poetycką. Na pewno jest to zasługa umiejętnego wykorzystania z jednej strony pieśni ludowej, a z drugiej strony jest to ta precyzja liryczną, którą posiadał przede wszystkim Kochanowski. Do tego dochodzi jeszcze dokładna znajomość zielnika i zwierzyńca oraz wszystkich drobnostek codziennego życia wiejskiego. Z tych elementów Ożóg buduje swoje metafory i obrazy, nadając przez to swoim wierszom realistyczną strukturę. Na niej, jak na woskowej siatce, spełnia się miodobranie liryki Ożoga. Jest tylko jeden, ale dużego kalibru mankament tej liryki. Ożóg jest poetą klasycyzującym. Pełny rym, nienaganny rytm, prawie absolutna stroficzność utrudniają kanonicznie wyrażanie myśli i uczuć. Stąd też po strofkach zdecydowanie świetnych, przychodzą strofki złe, zagmatwane lirycznie i myślowo. Bardzo rzadko zdarza się Ożogowi wiersz od początku do końca utrzymany w jednym tonie. Przeszkadza temu na pewno uporczywe poszukiwanie dopełnienia dla męskiego spadku rymowego, sztukowanie rytmu lżejszym korkiem słownym, odrealnianie realistycznego obrazu z poprzedniej strofki, aby jakoś dociągnąć do trzeciej, zazwyczaj świetnej. Dzieje się to zwykle wtedy, gdy Ożogowi nie starcza realiów wziętych z codziennego bytowania wiejskiego, z zielnika i zwierzyńca.

Ale dopiero wtedy, gdy Ożóg jakby zapomina o sielance, a przez cały czas ma pod rękami najbliższe mu realia wiejskie, powstają wiersze od początku do końca przejrzyste, świetnie skomponowane, dopełniające się stroficznie, nie naciągane ani rymem, ani rytmem, a tym samym abstrakcyjną, filozoficzną, gimnazjalną oczywistością. Przykład:

Wioska u szosy maleńka.
Mech chałup. Dębu cholewa.
Szkółka z wieżyczką w kształt lejka,
którym się naftę nalewa.

U stawu krzyż bardzo stary.
Pan Jezus ułamał głowę.
Na wargach szabla szuwaru
i w oczach świeczki liliowe.

W wiklinie pajęczy koszyk.
Nie wiecie? To ja — syn nieba.
Na odlew głowę wynoszę.
Do miasta. Za kromkę chleba.
(W pejzażu)

Niestety, takich wierszy nie ma zbyt wiele w tomiku. Ale jest ich parę i właśnie one nadają wysoką rangę całemu tomikowi Ożoga. Do nich zaliczyłbym najlepszy w tym zbiorku liryk *Przez Horyniec i Werhatę, W rocznicę, Bobrówka, Głośno w noc, Noc.*

Natomiast zupełna pomyłka poetycka to długi poemat *Czwarta klatka*. Wprawdzie autor ubezpiecza się w podtytule, że jest to „motyw mitologiczny", niemniej jednak *Czwarta*

klatka jest nieprawdopodobną mieszaniną wielu poetyk. Katastrofa tego poematu zaczyna się od początku. Problem moralny — uwiedzenie żony przez administratora, jest problemem nie tyle błahym, co niewspółmiernie drobnym dla takiej machiny. Zresztą to jeszcze nie jest najgorsze. Obsesyjność tego poematu wiele rzeczy tłumaczy. Niestety poemat jest bezbronny od najczulszej u Ożoga strony — od strony prawdopodobieństwa. Skąd się u współczesnego administratora wzięła taka masa pokoi z salonem włącznie? Dlaczego administrator mówi językiem dziewiętnastowiecznego podtatusiałego barona, a bohaterka używa języka z lekka zabarwionego gwarą, jakby za chwilę miała poślubić jednego z przyjaciół Wyspiańskiego? Do tego jeszcze dla oczarowania naiwnej administrator wyciąga płyty z Bachem, jakieś inkrustowane czarki i flaszkę dobrego wina. Wszystko są to rzeczy nieprawdopodobne, przyjmując nawet, że administrator wysługiwał się kiedyś baronom, a obecnie jest niezgorszym złodziejem. Rozumiem cel Ożoga. Miał to być poemat liryczny, z dokładnie zarysowanym bohaterem, coś w rodzaju poematu romantycznego, uwspółcześnionego z jednej strony przez prostacką chutliwość administratora, który dla nadmiaru poetyczności działa w białych rękawiczkach wypożyczonych u arystokracji, z drugiej strony przerzucenie problemu moralnego na teren greckiej mitologii miało ustokrotnić ważkość tematu. Jest tu jeszcze trzecia strona, jak najbardziej współczesna, z taksówką, kierowcą tejże, bieliźniarką itd. Ale wszystko razem rozłazi się w szwach, kurczy i aż się prosi o zmieszczenie w pięciu strofkach.

Nielepiej jest również z wierszami o Albanii. Karmelkowate, pociągnięte różem, zawinięte w szeleszczący celofan, na ogół poprawne i gładkie, nie wnoszą nic ciekawego do poezji Ożoga. Nie jest to tylko wina Ożoga. Wszyscy polscy poeci, nawet Staff, pisząc tak zwane wiersze egzotyczne, przypominali sobie o pensjonarskim sztambuchu. Nie zapomniał również o nim Ożóg.

Ale, jak się rzekło, Ożóg jest jednym z najlepszych współczesnych poetów. Te wiersze, które znam z *Życia Literackiego* i z *Twórczości*, najdoskonalej bronią całej jego powojennej poezji. A poecie zawsze wolno poszukiwać. Nie udało się z *Czwartą klatką*, nie wyszło w wierszach o Albanii, ale są to, śmiem twierdzić, tylko marginesy twórczości poetyckiej Ożoga.

Tadeusz Nowak

POEZJA ORGANICZNA

Tadeusz Nowak: *Psalmy na użytek domowy*. Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie; str. 116.

Sens i wartość odrodzenia młodej poezji polskiej, jakiego od paru lat jesteśmy świadkami, można rozpatrywać z niejednego punktu widzenia. Do wartości najcenniejszych i najciekawszych należy tu zjawisko następujące: jednoczesne pojawienie się paru poetów, którzy potrafili być nie tylko wynalazcami, lecz także odkrywcami. Nie tylko bowiem w rozwoju poetyckich zasad dokonał się przez te lata krok naprzód; wzbogacił się także — w niespodziewany niekiedy sposób — zasób poetyckiego tworzywa. Ponieważ zaś odkryć tych dokonali poeci rozporządzający znaczną siłą wyrazu, a jednocześnie bezkompromisowi w swym dążeniu ku szczerości lirycznej, ku pełnemu wypowiedzeniu się w swej poezji, bez pomijania jakichkolwiek obsesyj — nic dziwnego, że w efekcie otrzymaliśmy kilka oryginalnych, sugestywnych i organicznych niejako światów poetyckich.

Napisałem powyżej o niespodziewanym niekiedy sposobie, w jaki wzbogacił się zasób poetyckiego tworzywa. Niejednokrotnie bowiem zakres zjawisk życiowych czy kulturalnych dostarczający poetom tym materiału —

mógł wydawać się doszczętnie już wyeksploatowany poetycko. Z drugiej strony — można by przypuszczać, że dokonujący się współcześnie gwałtowny rozwój techniki i technicyzacji skłoni młodą poezję do szukania wśród tych właśnie zjawisk nowego dla siebie tworzywa. Tymczasem — jak dotychczas przynajmniej — nic podobnego się nie stało i maszynizm lat dwudziestych nadal pozostaje jedyną w historii polskiej poezji próbą nawiązania bezpośredniego, obrazowego kontaktu z realiami technicznego postępu. Tymczasem — rozwój młodej poezji dokonuje się w namiotach, które wędrowni magicy porozbijali: na przedmieściach Warszawy, na Kazimierzu, wśród zapadłych cerkiewek padkarpackich lub w opuszczonych, stare jeszcze tradycje pamiętających wsiach. I tam właśnie — w okolicach, które przed tyloma poetami tak długo leżały otworem, powstają rewelacje: Białoszewskiego magia rzeczy, Grochowiaka magia brzydoty, Harasymowicza magia snu, Nowaka magia alegorii.

Świat Nowaka wydaje się najbardziej organiczny i zamknięty. Jeśli inni poeci — każdy werset swego wiersza umiejąc ukształtować według praw swojej osobowości — przenoszą się z miejsca na miejsce, poszukują, eksploatują i eksperymentują, Nowak, *glebae adscriptus* — poszerza tylko granice swojej poezji i pogłębia jej fundamenty. Wydaje się twórcą mniej od tamtych świadomym. Ale jednocześnie — jest ze swoją poezją jak gdyby biologicznie połączony: oddycha nią.

I stąd owo wrażenie organiczności jego poetyckiego świata, wrażenie, które z punktu widzenia analitycznego znajduje swoją motywację zarówno w konsekwencji, z jaką w poezji tej powracają pewne jej obrazowe motywy, motywy-klucze, motywy-dominanty — jak w umiejętności stworzenia swoistego, jedynego w swoim rodzaju stopu: realiów, obrazowania, rytmiki. Inaczej mówiąc: umiejętność stworzenia oryginalnego poetyckiego „języka", przy którego pomocy poeta potrafi przekazać czytelnikowi te nawet elementy swojej psychiki, które niezupełnie jasno zarysowują się w jego świadomości.

Świat Nowaka zamknięty jest w kręgu realiów wiejskich, pejzażu wiejskiego. Nie jest to krąg współczesny. Wyłaniający się z tych wierszy obraz to — w swej warstwie realnej — obraz wsi z czasów dzieciństwa poety lub dawniejszych. Warstwę realną trzeba tu jednak — z niemałym trudem — rekonstruować. Poeta traktuje ją bowiem jako bardzo jeszcze surowe tworzywo, którego cząsteczki wrzuca do swego metaforyzacyjnego i mitotwórczego tygla. Spotykają się one tam z elementami świata w zasadzie zupełnie odmiennego, jakkolwiek nie w wyobraźni poety światy te spotkały się po raz pierwszy. Innymi słowy: obok zapamiętanych z dzieciństwa obrazów wsi i pejzażu, a także obok motywów baśni ludowej — do swego poetyckiego tygla Nowak wrzuca karty wydarte z Biblii.

Wpływ Biblii na jego poezję nie ogranicza się jednak do roli tworzywa. To nie tylko motywy czy tematy czerpane stamtąd dają się dostrzec w tym stopie. Przede wszystkim jego struktura nosi wyraźne tego wpływu ślady. Mianowicie poezja Nowaka, w zasadzie bliska symbolizmowi, ciąży jednak ku alegorii, ku alegorii typu właśnie biblijnego. W pierwszym rzędzie po prostu dlatego, że posługuje się biblijnymi alegoriami, że wypowiada się przy pomocy alfabetu znaków starotestamentowych czy chrześcijańskich. Jeśli na przykład Nowak pisze: „i opatrzności jest wyjęte oko"— cała niemal wartość i cały niemal sens tego obrazu niknie dla kogoś, kto nie wie, że chrześcijańska ikonografia zwykła przedstawiać Opatrzność jako oko wrysowane w trójkąt, który jest już alegorią Boskiej Trójcy. Podobnie wiersz pt. *Lewiatan* można w pełni zrozumieć dopiero wtedy, kiedy zna się powtórzone przez talmudystów podanie Henocha o Lewiatanie (ściśle: Lewiatanicy), której zasolonym mięsem będą się karmić błogosławieni, nie wcześniej jednak, jak w momencie przyjścia Mesjasza. Nie znając tego ostatniego warunku, czytelnik dostrzeże niecały tragizm i niecałą ironię wiersza. Odwołując się do alegorii (której interpretacja pierwotna jest tu już zresztą obojętna) Nowak tworzy więc jak gdyby alegorię piętrową. Tak czy inaczej obok oddziaływania sugestywnym a pozostawiającym interpretacyjny luz symbolem — wprowadza związek umowny, którego zrozumienie wymaga już nie tylko zdol-

ności interpretacyjnych, lecz po prostu— pewnej wiedzy.

W tym sensie symbole Nowaka stale ocierają się o alegorie, mówiąc precyzyjniej: niejednokrotnie opierają się na alegoriach. Nowe funkcje, symboliczne, zostają tu przydane słowom, które zachowują jednocześnie swój tradycyjny alegoryczny sens. Tak dzieje się na przykład z nadzwyczaj często występującą w poezji Nowaka „solą".

Owo zaś odwołanie się do tematyki i alegorii biblijnej (stanowiące jednocześnie odwołanie się do dawnej kultury wiejskiej) znajduje swój odpowiednik w stylistyce i języku Nowaka. Obok słownikowej archaizacji daje się tu przede wszystkim dostrzec pewna hieratyczność składniowo-retoryczna, osiągana zazwyczaj przez inwersje typu: „Pełno jest w naszym sercu żalu", „Zaludnia się powoli/ciała mego jezioro", lub przez częstotliwość użycia czasownikowych form biernych typu: „I północne wody wydane były nam na pocieszenie", „I nasza pamięć jak czerwone jabłko (...) /jest naszym zmarłym po trzykroć wydana". Formy te, w połączeniu z także często tu występującymi formami bezosobowymi i prorockim po trosze futurum — dają w sumie dyskretną stylizację biblijną, stwarzającą wraz z innymi elementami stylistyki Nowaka całość oryginalną i nadzwyczaj sugestywną.

Estetyczna celowość biblijnej stylizacji zarysowuje się zaś w sposób następujący:

Nowak jest, był zawsze, poetą hiperboli, twórcą estetycznych wartości ostrych. Wynika to, musi wynikać, z jego cech psychicznych, z jego wyjątkowo silnych reakcji na pewne bodźce. Bywa, że poeta o tego rodzaju psychicznej konstytucji w prosty sposób brutalizuje swą poezję, wykrzykuje ją czy wyszlochuje. Bywa jednak, że poeta taki nie chce tego uczynić, pomny na Mickiewiczowską alegorię o prochu szeroko rozsypanym i o prochu zakopanym głęboko. Jedną z pojawiających się wtedy przed nim możliwości jest nałożenie metaforystyczno-mitotwórczego kostiumu.

Poeta jednak bynajmniej nie chce złagodzić siły swych przeżyć: chce je tylko przetłumaczyć. Okrężną drogą powinny one jednak dotrzeć do czytelnika z siłą nie mniejszą, lecz spotęgowaną jeszcze działaniem sztuki. Otóż wybór kostiumu biblijnego, tak naturalny u tego poety, jest jednocześnie jak najbardziej trafny z punktu widzenia praw poetyckiej ekspresji. Odwołując się do jednego z wielkich mitów ludzkości, Nowak automatycznie przydaje powagi i znaczenia swoim obsesjom i przeżyciom. Zobaczymy niebawem, do jak wysokich dojdzie tu paraleli.

Oczywiście, niebezpieczeństwa chwytów tego rodzaju widoczne są na pierwszy rzut oka. Jeśli Nowak na ogół potrafi uniknąć ich, to po pierwsze dlatego, że groźbie patosu przeciwstawia ironię, po drugie dlatego, że — niejako na wzór biblijnej — tworzy własną mitologię, po trzecie dlatego, że symbolizm swój i alegoryzm komplikuje i wzbogaca przez elementy innej poetyki.

Własna mitologia. U źródeł jej leżą niewątpliwie procesy sublimacyjne, których geneza nie może interesować współczesnego poecie krytyka. Dla krytyka takiego uchwytne są one dopiero tam, gdzie zaczynają pojawiać się — wspomniane już powyżej — słowa-klucze, słowa-dominanty, słowa-obsesje. Zanim przyszły badacz tej poezji wyłowi je wszystkie, poklasyfikuje i przeliczy, wypada tu poprzestać na spostrzeżeniach wyniesionych z lektury, a więc na zjawiskach najbardziej widocznych.

Drewno, ułomność, jaszczur, sól, kozioł — stanowią główny kompleks owych kluczowych słów poezji Nowaka, jednocześnie: główne elementy jego mitologii. Częstotliwość ich występowania wydaje się zaś tym bardziej znamienna, że nadmiar ów daje się zauważyć nie tylko w nurcie obrazów głównym, niejako przewodzącym liryczną akcję wiersza, lecz także w jego bocznych dopływach o charakterze metaforycznym: tam zatem, gdzie panuje największa dowolność i gdzie autor w sposób najbardziej szczery odsłania się przed czytelnikiem.

Uporczywość w powtarzaniu się dwóch pierwszych motywów słownych, wiążąc się z odpowiednią symboliką czy tematyką wiersza, zbliża niekiedy poezję Nowaka do poezji Leśmianowskiej. Tak dzieje się na przykład w znakomitej *Balladzie na dudę*. Zbieżność to zresztą nie przypadkowa i nie ograniczająca się jedynie do warstwy obrazowo-stylistycznej.

Pisząc kiedyś — przy okazji innych zagadnień leśmianowskich — o prometeizmie wielkiego poety, autor tej recenzji nie mógł znać większości nowych faktów literackich (nie istniała ona bowiem jeszcze), pozwalających i pod względem filozoficznym, nie tylko poetyckim, nazwać Leśmiana jednym z patronów młodej poezji. Uboższa o całą Leśmianowską kulturę filozoficzną, pojawia się przecież w poezji tej coraz częściej owa postawa metafizycznego buntu, z której wyrósł niejeden spośród najpiękniejszych wierszy Leśmiana — by wspomnieć tu *Trupięgi* czy *Do siostry*. Zarówno w poezji Harasymowicza, jak Grochowiaka, nawet — jakże odmiennego od nich — Herberta, dają się dostrzec różnorodne warianty tej postawy. U Nowaka występuje ona w sposób wyjątkowo tragiczny, na co niewątpliwie w znacznym stopniu wpływa biblijna sceneria jego wierszy:

Znowu jesteś staroświecki Panie.
Czarne kozły i biblijne woły
twój weselny ciągną wóz.
Między nami na dwie pięści dialog
prowadzony, spisują kapłani
na wnętrznościach patroszonych kóz.

W tym jednak momencie otwiera się przed Nowakiem droga, po której idzie on już w zupełnej samotności. Mianowicie pojawia się w jego poezji motyw ofiary, sygnalizowany przez dwa ostatnie słowa-klucze (sól i kozioł), sygnalizowany także przez liczne sytuacje metaforyczne, takie, jak:

wyprowadzę swe białe bydlątko
w czarne pole pod topór jesieni

lub:

A jako jestem rad i w sobie zbratan
najdalsi głowy będą też zbawieni.

Lecz przedtem w kule i drewniane nogi
ułomni, żebrać będą ułomnością.

Motyw ten najpełniejszy swój wyraz znajduje w wierszu *Osądzony:*

Choć czysty jestem, będę ścięty.
Mój bok, jak źródło, kij otworzy.

Nie jedyny to w poezji tej obraz powołujący się na ofiarę Chrystusa. Bo też ów ton, jak gdyby mesjanistyczny, wydaje się wskazywać drogi autoterapii. Zaprzeczane przez ironię, pojawia się przecież w poezji Nowaka pragnienie odnalezienia wartości w cierpieniu, sensu w bezsensie. Na tym konflikcie: między pojęciem ofiary a pojęciem tragizmu niezrozumiałego — polega postawa poety anno 1959.

Poezja Nowaka jest niełatwa do zinterpretowania i krytyka-interpretatora naraża na niemałe niebezpieczeństwa. Dzieje się tak ze względu na jej alegoryzm, mniejsza, jeśli odwołujący się do powszechnie znanych alegoryj biblijnych, gorzej — jeśli odwołujący się do ludowych tradycyj i podań mało rozpowszechnionych. Dzieje się tak jednak i ze względu na wyjątkowe zagęszczenie obrazów poetyckich, na wyjątkowe skomplikowanie warstwy znaków, skomplikowanie z pewnością niewspółmierne w stosunku do warstwy znaczeń. W przeciwieństwie bowiem do poetów, dla których metafora stanowi skrót myśli, u Nowaka metafora pełni jej funkcję. Inaczej mówiąc: Nowak myśli metaforami czy symbolami.

Przy czym krąg jego zainteresowań bynajmniej nie jest wąski i bynajmniej nie ogranicza się do naszkicowanej powyżej problematyki. Tak jak istnieje poezji tej metafizyka, podobnie istnieje i jej socjologia, którą krytyka dotychczasowa wysunęła na plan pierwszy. A także pojawia się w niej własny mit historyczny, w którym — podobnie jak w micie osobowym — Nowak sięga do dzieciństwa, tym razem do dzieciństwa własnego narodu.

Jeśli jednak do warstwy znaczeń trudno tu niekiedy dostać się poprzez skłębiony nurt obrazów — obrazy te potrafią trud ów w pełni zrekompensować.

Gdyż niełatwo nie dać się wciągnąć we wspaniałą zabawę animizacyjno-barokową w rodzaju:

Na błękitne kołowroty
nawijały lasy
zgrzebnych ścieżek sznury,
ciągnąc wolno do rzeźni
sennych wołów pagóry —

Niełatwo nie uznać świetnej trafności skrótu:

To tylko dłonie upalnej pogody
na mojej twarzy leżą nieruchomo —

Niełatwo nie dać się zaskoczyć tak przedziwnym erotykiem, jak *Zaręczyny:*

A my, żeśmy czekali,
przez sekretne jedwabie
do ich ciała giętego
z barokowych metali
podjeżdżamy powoli
mokradłami na Żabie —

Wypchane sowy zamiast meloników
niosą na oczy zsunięte głęboko —

Jeśli zaś pierwsze dwa obrazy wskazują tu jeszcze na szkołę awangardy krakowskiej, to we fragmencie ostatnim spotykamy się już z zasadami odmiennymi, z założeniem poetyckim, które można nazwać techniką snu. A dalej, zwłaszcza w obrazach typu:

O zmierzchu idą staruszkowie.
Z rozciętej ryby wieje chłód
i opatrzności jest wyjęte oko.

zbliżamy się już (poprzez typową dla tych tendencyj realizację metafory) do estetycznych wartości nadrealistycznych.

W ten sposób daje się wytłumaczyć ta reszta, która musi pozostać po nierównie celniejszych od powyższej interpretacjach poezji Nowaka. I w ten sposób, poprzez udział podświadomości, poprzez wkroczenie praw marzenia sennego, potwierdza się raz jeszcze organiczność tej poezji, rosnącej w poecie od czasu jego wiejsko-religijnego dzieciństwa, ujawniającej jego obsesje słowami — jak gdyby wyrwanymi w czasie snu. Poezji — w całym swym bogactwie — zdumiewająco jednorodnej.

Jerzy Kwiatkowski

W POSZUKIWANIU RYGORÓW

Roman Łoboda: *Szósty / smak.* Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 93, 5 nlb.

Jest to debiutancki zbiór wierszy. Mimo to w lekturze zgoła nie sprawia wrażenia nierównego czy niewprawnego *métier* pierwszego zapamiętania, pierwszej miłości. Jest to robota precyzyjna i wykończona, starannie oszlifowana, chwilami nawet — rzekłoby się — cyzelatorska. Żadnych naiwności wypowiedzianych w mowie bezpośrednich konstatacji, wszystko poprzez obraz i konstrukcję, brak dłużyzn, uderza gęstość obrazów (bardzo modne ostatnio określenie). Przy czytaniu trzeba się wysilać jak nad logogryfem czy krzyżówką z powodu maksymalnego utrudnienia, określającego intelektualną, myślową zasadę konstrukcji utworów. A jednak mimo widocznej perfekcji warsztatowej miałbym chęć omówić całość tomu raczej na tych przykładach, które wywołały u mnie różnorodne zastrzeżenia, a czasem sprzeciw. Wydaje się przy tym, że problemy uogólnione na tych przykładach są aktualne nie tylko w odniesieniu do Łobody, lecz również do pewnych ogólniejszych tendencji w części naszej poezji. Tak więc zastrzeżenia, o których była mowa, nie wynikają z debiutanckich nieporadności. Gdyby rzecz potraktować z formalistycznego punktu widzenia, osądzić ją na podstawie zgodności założeń z realizacją, sąd nie wypadłby niekorzystnie dla autora.

Myślę, że sprawa utrudnienia (nazywał je kiedyś Irzykowski niezrozumialstwem) — to sprawa pierwsza narzucająca się przy lekturze. Ale najpierw cytat (na wszelki wypadek cytuję cały utwór zatytułowany *A*):

A przecież
powietrze się zazieleni
na przedłużeniu szczebli
których jeszcze nie widać

Tymczasem
biel przedmiotu uderza we mnie
tynk i abażur
odpada

Upadł pająk
i zaczął nieśmiertelność
na pierwszym piętrze

moich stuwiecznych schodów
kamiennych

Jeszcze jest tyle
wschodów i zachodów
i rdzeń zieleni
i przedłużenie

A niebo w popielatą kratę
podzielić
a pomnożyć
a podsumować
a

Niezrozumiałość tego utworu nie ma aspektu socjologicznego — nie będzie on niezrozumiały tylko dla pewnych czytelników. Niezrozumiałość jego jest faktem nawet dla najwęższego kręgu, dla krytyka, jest więc pewnym założeniem artystycznym (niekoniecznie w intencji autora). Przeczytajmy pierwszy fragment. Charakteryzuje się on nielogicznością, a nawet absurdalnością zestawień, szeregów skojarzeniowych. Już pierwsza sprzeczna w zasadzie metafora, co do której można by jeszcze snuć domysły („powietrze się zazieleni"), zostaje pogłębiona tym, że owa zieleń ma wyniknąć „na przedłużeniu szczebli", „których (na domiar) jeszcze nie widać". W retoryce klasycznej taka sprzeczność wewnętrzna metafory, szeregów skojarzonych nazywała się katachrezą, uważana była za błąd. Wchodzi powszechnie w użycie w XX wieku jako instrument symbolistów, ustalając nowe, irracjonalne związki między rzeczami i procesami. Tak np. analizował jej znaczenie W. Żirmunskij. Gdyby dać się ponieść dalej tej drodze analizy, powiedziałbym jeszcze, że przedstawiony utwór ma wiele wspólnego z symbolizmem. Więcej nawet — teorie „ciemności mowy poetyckiej" Mallarmégo czy Valéry'ego lub Brémonda w tego typu utworach zdają się znajdować pełną realizację (utwory typowych symbolistów, jak np. Mallarmé czy Verlaine, są dziecinnie jasne na tym tle). Zupełna apojęciowość, nic — poza semantyką i jakością dźwiękowo-językową poszczególnych wyrazów, łączenie słów tylko na zasadach gramatycznej logiki składniowej. Nawet muzyczna zasada symbolistów dałaby się tutaj podciągnąć — wartości dźwiękowe, logika składni jako paralela zasad wartości rytmicznych itp. Utwory poetyckie w rodzaju cytowanego wyżej działają na wyobraźnię w myśl tej samej zasady, co malarstwo dekoracyjne, apojęciowe lub taszyzm, albo też wieloznaczna fantastyka pewnych surrealistów, na obrazach których rzeczy codziennie oglądane błąkają się w wieloznacznej, bliżej nie sprecyzowanej funkcji. Tam działa obnażony kolor, linia czy plama — tutaj obnażone słowo, którego związki pojęciowe z innymi słowami są celowo (poprzez maksymalne wykorzystanie katachrezy) usunięte. Gdyby szukać na zasadzie paraleli określenia dla tej metody w poezji, nazwałbym ją w e r b a l i z m e m p o e t y c k i m (działa tylko samo słowo i ogólny nastrój całości). *Nota bene* wyobrażam sobie, że podobne utwory mogłaby pisać elektronowa maszyna do losowania, której zapewnilibyśmy błąd w układzie zapewniającym logiczne kojarzenie wyrazów (jako odpowiednik katachrezy).

Ale cała powyższa analiza była wytoczeniem dział bardzo ciężkiego kalibru, myślę, że grubo za ciężkiego, jeśli chodzi o intencje autora. Wydaje się bowiem, że o wiele logiczniejsze byłoby tłumaczenie niezrozumiałości utworu jako mimowiednego częściowo wyniku dążenia do maksymalnej kondensacji, skrótowości, pomijania ogniw łączących w toku tworzenia skojarzeń i obrazów. Światło na to rzucają inne utwory, gdzie po pewnym namyśle potrzebnym na rozwiązanie krzyżówki udaje się „złapać" sens utworu. Weźmy wiersz *Pion i poziom* (cytuję niektóre fragmenty):

Panowie w czarnych frakach
przykładają instrumenty
polują

Foki zajęte modlitwą
kręcą kuperkami
są czyste

Najmniejszy z fraków
podnosi sopel
trzęsie się

Mimo to ich spojrzenia
uderzają w łona fok

Powietrze wybucha

Znalezienie *iunctim* realnego (nie realistycznego) znaczenia obrazów jest tu zresztą ułatwione doborem fragmen-

tów cytatu. Ale, jak sądzę, gdyby autor nie umieścił w tekście słowa „polują", dociec, że owym realnym *iunctim* obrazu jest polowanie na foki — nie byłoby łatwo. Ale, jak widać z przykładu pierwszego, Łoboda nie zawsze zatrzymuje się na progu owego „ostatecznego" skrótu.

Przemyślenie i wartościowanie zamieszczonych tutaj konkluzji formalistycznych nie jest łatwe. Budzi jednak zrozumiałą obawę fakt, że proces podobny zaczął się daleko wcześniej w praktyce poezji i w dużej mierze został już w swoim czasie zarzucony. Tutaj chciałbym zestawić dwa cytaty:

Niebo świetliste.
Tłoki powietrza.
Słoje
Niebieskie, żółte, czerwone kwadraty
W poczerniałych murach wykrojone.
(z wiersza *Zachód*)

morza spiralne
bloki powietrza
i słoje świetliste
coraz to dalsze
dalsze skręty i koła
(z wiersza *Śruba*)

Cytaty te przypadkowo są zbieżne w warstwie słowno-obrazowej, a przede wszystkim, co nie trudno zauważyć, zbieżne są w zasadzie estetycznej. Cytat pierwszy pochodzi z tomu *Inna młodość* (1933) Mieczysława Jastruna, drugi — z omawianego tomiku Łobody. Niepokój został posiany...

Od ostatniego cytatu chciałbym przejść do problemu następnego, nieco innego rzędu. Jest to drugi ważny punkt, w którym chciałbym sformułować zastrzeżenia. Chodzi o ton, pojawiający się często w poezji Łobody, a który nie wydaje się własny nie tyle w sensie estetyki, co nawet zapożyczeń indywidualności innego poety. Sądzę, że na wiersze Łobody rzuca cień oryginalna, silna i przecież tak odrębna w naszej poezji ostatniego czasu indywidualność Mirona Białoszewskiego. Cytowany wiersz *Śruba* jest tego wymownym przykładem. Przecież to Białoszewski ukazał nam poetyckość r z e c z y, przedmiotów codziennego użytku, ukazał ją w logice ich wewnętrznej a opisanej konstrukcji, w ich kształtach i skojarzeniach, jakie budzą. Abstrahuję od tego, że tok wypowiedzi poetyckiej Łobody zbliża się bardzo często do Białoszewskiego, tak że niektóre wiersze wydają się nieledwie pastiszem:

Obroty wokół
obrotów
z sumy obrotów
obroty pierwsze

Na każdego przyjdzie pora
stwarzania świata
Powołanie może wyjść nagle
z czajnika żyrandola lub pieca
(Mechanika stwarzania świata)

Inny cytat z wiersza *Klamka* (kojarzy się pokrewnie z wierszem Białoszewskiego *Studium klucza):*

O moja ty
klamko miedziana

Przez ciebie odejścia
i powroty

Jeszcze jeden cytat:

Z ręki
wyrasta mi
pięć planet

Maluję je po kolei
lichą farbą
zaczerpniętą z ziemi

Nie mówię już o tym, że nawet dla pierwszego problemu tego omówienia (sprawa „utrudnienia") można by szukać punktów wyjściowych u Białoszewskiego, zwłaszcza w tomie *Rachunek zachciankowy* (choć tutaj przytoczone cytaty odnoszą się przede wszystkim do skojarzeń z tomem pierwszym Białoszewskiego *Obroty rzeczy*). Białoszewski, dodajmy, odzywa się także w doskonałym podebraniu zasady estetycznej (choć zrealizowanej już przez Łobodę właściwie zupełnie samodzielnie) w wierszu *Gołomyślinica*. Nie cytuję go, łatwo sprawdzić w lekturze. Nawiązuje w nim Łoboda do ludowego tonu w poezji Białoszewskiego, takich wierszy, jak *Ballada z madonnami, Ballada z makaty* czy *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* — będących wyrafinowanymi neo-balladami. Wprowadzony tutaj przez stylizację ludowy ton meliczny, rytm śpiewki, znalazł u Łobody również pełne zastosowanie, zresztą, jak pisałem — precyzyjne i interesujące.

Recenzja ta jest napisana stronniczo i to bardzo świadomie. Zastrzeżenia sformułowane zostały szczegółowo przede wszystkim dlatego, że nie dotyczą one potknięć niewprawnego pióra. Jest to twórczość dojrzała, zdradzająca niewątpliwy talent poetycki. Zastrzeżenia budzi jedynie fakt, że źródła, z których czerpie, były już chyba eksploatowane przez innych. Chodzi przecież o to, czy Łoboda pozostanie przyczynkiem do istniejącej poetyki lub szkoły, czy też znajdzie całkowicie własne rozwiązania. Mówi o tej możliwości wiersz nie stylizowanych pod Białoszewskiego. Zasada zaś niezrozumialstwa, elementów irracjonalnej apojęciowości (bądź co bądź tęsknimy do nowej prostoty) jako klucza uniwersalnego została podważona w doskonałym, kpiarskim i groteskowym utworze *Dialog*. Jest to dobra wróżba. W poezji bowiem zamknięcie jednych drzwi oznacza na ogół otwarcie nowych.

Jacek Trznadel

RZECZYWISTOŚĆ IWASZKIEWICZA

Jarosław Iwaszkiewicz: *Tatarak i inne opowiadania*. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 258, 2 nlb.

Pisać o jakimkolwiek utworze Iwaszkiewicza nie jest łatwo. Iwaszkiewicz nie podsuwa bowiem komentarza do swoich obrazów świata, nie sugeruje jego znaczeń. Tę właściwość pisarstwa Iwaszkiewicza dostrzegł zresztą pierwszy Tadeusz Breza przy okazji *Młyna nad Utratą* a więc przy okazji utworu, którego sens intelektualny leży bardziej na wierzchu niż w jakimkolwiek innym dziele tego pisarza. Materia przedstawieniowa *Młyna nad Utratą* jest w głównych swoich składnikach natury przede wszystkim intelektualnej. To u Iwaszkiewicza rzadkość, jeśli nie wprost niezwykłość. Tego jest jak najmniej w innych utworach. W opowiadaniach tomu *Tatarak* nie ma prawie wcale. Jest to książeczka najprostsza z prostych. Dlatego taka zdradliwa, niemal w tej swej prostocie perwersyjna. Nie ma w niej nic z wymądrzania się, intelektualizowania, komentowania zjawisk. Więcej jeszcze, nie ma w niej nic z dramatyzowania, fabulizowania zdarzeń, które są tak zwykłe, tak powszednie, tak naturalne, że człowiek najpierw się dziwi, iż w ogóle stały się przedmiotem opowiadań.

Bo o czym tu się opowiada? O wszystkim, co tak zwyczajne, że aż nie dostrzegane. Był sobie ojciec i był syn, który się kochał w dziewczynie. To normalna ekspozycja opowieści, to normalny początek. Po tym nie następują jednak żadne wydarzenia, żadna historia, którą by się miało komukolwiek opowiadać. Ojciec zwyczajnie pracuje, syn zwyczajnie się kocha i równie zwyczajnie kładzie się z dziewczyną do łóżka, i to wszystko. To opowiadanie *Dziewczyna i gołębie*. Autor jako kilkunastoletni chłopiec wyjeżdża z matką z Ukrainy do Warszawy. W drodze spędza zwyczajny letni dzień u krewnych i wszystko. To opowiadnie *Dzień sierpniowy. Opowiadanie szwajcarskie* zawiera absolutnie uzwyczajnioną romantyczną scenerię pejzażu szwajcarskiego, występuje w nim para starych ludzi i żołnierz polski, który umiera na gruźlicę. W opowiadaniu *Jadwinia (Dzień kwietniowy)* zapracowany ojciec spędza dzień z chorą na cukrzycę córką, w opowiadaniu *Wiewiórka* narrator zapisuje jedną obserwację na cmentarzu, w opowiadaniu *Dzień listopadowy* matka aktorka składa imieninową wizytę synowi leśnikowi.

Jedynie opowiadanie *Tatarak* dotyczy wydarzenia bardziej niecodziennego, choć także dałoby się je zamknąć w gazetowej kronice wypadków. Dwudziestopięcioletni chłopak utopił się w czasie kąpieli. Zachowanie pani doktorowej przy ciele topielca mogłoby być dla kogoś ekscytujące, ale nie należy znów przesadzać z tą naszą nieznajomością bardziej skomplikowanych form obcowania wzajemnego. Nawet Kazimierz Brandys walczy tyl-

ko ze snobizmami światopoglądowymi, nie ma natomiast nic przeciwko różnym choćby i międzynarodowym formom cywilizacji. Słowem, świat najnowszych opowiadań Iwaszkiewicza to świat absolutnie doskonałej powszedniości — powszedniości ludzkich dni i nocy, wschodów i zachodów słońca, narodzin i śmierci życia.

Wymieniłem równorzędnie szereg zjawisk najbardziej elementarnych, ale przeciwstawnych, w swojej istocie sprzecznych, choć współistniejących w doskonałej, a nawet koniecznej harmonii. Można by więc mówić o wcale naturalnym przezwyciężeniu sprzeczności jako nadrzędnej zasadzie bytu. Zasada ta obowiązuje niezależnie od ludzkiej woli, dzięki niej realizuje się porządek doskonały według klasycznego ideału skończoności, równowagi i przyrodzonych, nieuchronnych proporcji. W tym porządku nic się nie da ulepszyć ani skorygować, w tym porządku nic w ogóle nie można zmienić. Nie istnieje nawet żadna potrzeba zmiany, ponieważ to, co doskonałe, nie może być doskonalsze. Tylko poprzez nieuchronność narodzin i śmierci realizuje się ostateczna harmonia. Należy tylko uznać tę nieuchronność, dostrzec jej funkcjonowanie, poddać się jej rozstrzygnięciom. Wydaje się, że Iwaszkiewicz taki właśnie stan osiągnął. Osiągnął więc to, co w tak węzłowych utworach, jak *Bitwa na równinie Sedgemoor* i *Matka Joanna od Aniołów* było zaledwie postulatem, zaledwie propozycją uniknięcia konfliktów.

Ten wykład Iwaszkiewiczowskiej filozofii wymaga jednak pewnych dodatkowych wyjaśnień. Nie należy w żadnym razie kojarzyć tej filozofii ze sklerotycznymi pomysłami wielkiego filozofa niemieckiego, który doszedł pod koniec życia do wniosku, że wszystko, co istnieje, jest doskonałe. Iwaszkiewicz sformułowałby rzecz całkiem inaczej. Wszystko jest doskonałe nie dlatego, że istnieje, ale dlatego, że musi przestać istnieć. Dopiero śmierć czyni wszystkie kształty skończonymi i przez to doskonałymi. To dopiero pozwala zrozumieć opowiadanie *Tatarak* i ów zdumiewający opis ciała Bogusia:

„I oto nad jeziorkiem zapanowała śmiertelna cisza, której nie mąciły okrzyki oddalających się chłopców. Ciało Bogusia leżało na piasku obok pęków tataraku, tak jak je porzucili wartownicy. Ramiona miał rozrzucone na krzyż i na włosach pod pachami błyszczały okrągłe, zielonawe krople. Otwarte oczy nie patrzyły i były martwe jak u starożytnych posągów. Z rozdziawionych ust wyciekał wąski strumień wody czy śluzu.

Pani Marta siedząc w kucki w pobliżu ciała przypatrywała mu się z napięciem, jakby na wieki chciała zawrzeć w oczach zarysy nieprawdopodobnej piękności. Cała postać topielca powlekała się jakby celofanem obcości i sztywności, ciało to z minuty na minutę przestawało być człowiekiem." I dalej: „Skóra topielca szybko wysychała, choć słońce zniżyło się już ku zachodowi. Poczuła pod palcami coś zimnego, jak gdyby marmur. Ściągnięte mięśnie wypinały skórę. Każda linia przeprowadzona po tych wypukłościach była skończenie piękna" (str. 185—186).

Ten opis jest kluczem filozoficznym i estetycznym do nowego Iwaszkiewicza. W tym opisie nabrało maksymalnej wyrazistości to wszystko, co tkwi u podstaw jego najnowszej twórczości nowelistycznej. Piękno dnia sierpniowego osiągnęło swoją pełnię, ponieważ kontemplujący je chłopiec po raz pierwszy odczuł nieuchronność końca i utraty. U innych bohaterów opowiadań Iwaszkiewicza można mówić nie o przeczuciu końca wszystkiego, ale o absolutnej w tym względzie pewności, o pełnej wiedzy, która pozwala mądrze smakować wszelkie dobra żywota, zwłaszcza te najprostsze, najniewątpliwsze, najbardziej elementarne.

Oto co mówi narrator w *Opowiadaniu szwajcarskim:* „Kiedyśmy tutaj siedzieli przez dwa lata przed wojną, tośmy sobie, nic nie mając lepszego do roboty — rozmyślali trochę. Bo ostatecznie jak długo można czytać głośno Szekspira albo grać Chopina? Można bardzo długo — ale wreszcie nadchodzi koniec, ma się tego dosyć, chciałoby się czego innego. No więc się czyta głośno Agatę Christie i nastawia płyty z Edith Piaff... aż kiedy i to obrzydnie, to się czyta Heinego i słucha, jak Elisabeth Schwarzkopf śpiewa Schuberta i Schumanna. I potem znowu wszystko od początku. Ale ostatecznie człowiek się nasłuchał tych pięknych rzeczy, do syta napatrzył na ten nie-

prawdopodobny pejzaż i już wiedział, jak wygląda droga na Simplon i dolina Rodanu o każdej porze dnia i nocy, o każdej porze roku, co prawda nigdy one nie wyglądają jednakowo, zawsze inaczej, ale już mniej więcej człowiek wiedział, jak wyglądają, napracował się w winnicy, nazbierał czarnych czereśni na kirsch, pokręcił się po piwnicy, narąbał drzew (...) no i naspał się człowiek, a potem przyszedł okres bezsenności i nocnych rozmyślań. Jak pan wie z własnego doświadczenia, takie nocne rozmyślania nigdy do niczego dobrego nie doprowadziły. Wobec tego zaczęły się wspomnienia..." (str. 108—109).

A oto gdzie szuka się u Iwaszkiewicza źródeł radości:

„— Ciekawy jestem — powiedział Karol — dlaczego najweselsza praca rolna to młocka?

— Chyba dlatego, że ostatnia — odpowiedziała pani Starska — potem już odpoczynek" (str. 249).

Z perspektywy końca ocenia się u Iwaszkiewicza początek i pełnię zjawisk. Z tej perspektywy widzi się dopiero ich sens i urodę, rzeczywiste i ostateczne kształty rzeczy. Bez tego wszystko jest nieokreślone, niezdefiniowane, w ogóle nierzeczywiste. To, co rzeczywiste, musi być wydobyte z tego, co urojone, zmyślone, zniekształcone w odczuciach. Rzeczywista jest materialna i zmysłowa strona zjawisk i rzeczy. Rzeczywiste jest, to, co zastygłe w ostatecznym, niezmiennym kształcie, co skończone, dokonane i zamknięte.

Dla większości pisarzy dzisiejszych najbardziej rzeczywista jest ludzka świadomość, jej wykrystalizowane i autentyczne treści. Dla niektórych taką rzeczywistością niewątpliwą są ludzkie namiętności. Dla innych wyabstrahowane idee. To wszystko nie liczy się u Iwaszkiewicza. U autora *Sławy i chwały* nie liczy się prawie wcale, u autora *Tataraku* nie liczy się absolutnie. U niego ważne jest jedynie to, co ma kształt, barwę i ciężar, co jest materialne, zmysłowe, ucieleśnione. Leśnik Karol w *Dniu listopadowym* dlatego tak silnie odczuwa pustkę i przegraną swego życia, że nic z tego, do czego się brał, nie zrealizowało się w konkretnych, materialnych i zmysłowych efektach i dokonaniach, nie zrealizowało się w namacalności ludzi, rzeczy i faktów. Karol uznaje więc swoją ostateczną klęskę i nierzeczywistość wszystkiego. „To nie życie — to sen. Rozumie mama? Ciężki sen. A jak się z niego zbudzę, wpadnę w inny sen. I nic tu nie pomoże. Żadne samobójstwo kwestii nie rozwiąże — jak nie wiem, po co żyłem, tak nie wiem, po co umrę. Pomyśl sobie — zwrócił się tu wprost do siebie — masz czterdzieści lat. I co? *Taedium vitae* — i to od dawna, od młodości, od czasów okupacji, małżeństwa, wszystkiego. Chciałem się brać do wielu rzeczy, nawet do samodzielnego myślenia. Ale nic nie wychodzi, nie mam do tego zdolności" (str. 254).

Matka nawet była dla niego nierzeczywista, ponieważ był pozbawiony bezpośredniego z nią obcowania, ponieważ była kimś obcym, kimś dalekim, kimś nie dla niego. W rozmowie między nimi manifestuje się cała ich wzajemna obcość, wszystko najgorsze pomiędzy matką a synem zostało w tej rozmowie sformułowane i wypowiedziane. Realność tej obcości odczuwa jednak Karol dopiero wtedy, gdy traci cały zmysłowy kształt matki, gdy matka odjeżdża. „Ale Karol stał za wrotami, dopóki było choć trochę widać odjeżdżający wehikuł. Miał uczucie, że jakieś włókna jego istoty przywiązane są do kół i że odjeżdżający wózek z dwiema kobietami wyciąga z niego resztki życia" (str. 258).

Napisałem niedawno w związku z *Weselem pana Balzaca*, że Iwaszkiewiczowski Balzac chce ratować już tylko pozory związku z panią Hańską, zdając sobie sprawę, że nie wchodzą tu w rachubę żadne autentyczne uczuciowe związki. Słowo „pozory" zostało przeze mnie użyte wbrew filozofii samego Iwaszkiewicza. Według niego nie są to pozory, a jedyna, najprawdziwsza rzeczywistość. Rzeczywistość człowieka to jego materialna konkretność, jego kształt, jego cielesność. To jest najważniejsze, to jest jedynie ważne. W zakończeniu opowiadania *Tatarak* nie chodzi o żaden ekscytujący podtekst erotyczny, chodzi o rzecz dla nowego Iwaszkiewicza najistotniejszą, chodzi o bałwochwalczy hołd złożony ludzkiemu ciału, całej materialności życia, całej zmysłowości świata i natury. Swoją drogą Iwaszkiewicz to człowiek i pisarz bardziej zdumiewający dziś niż kiedykolwiek.

Henryk Bereza

WYOBRAŹNIA W ROLI KALEJDOSKOPU

Leopold Buczkowski: *Młody poeta w zamku*. Warszawa 1959. „PAX"; str. 201.

Leopold Buczkowski pełni w gablotach obserwacyjnych naszej krytyki dość osobliwą rolę: jest dziwadłem. Wszystkich pisarzy współczesnych dało się jakoś stopniowo uporządkować, pookreślać, odnaleźć im parantele i zależności, tradycję, jaka ich żywi. Buczkowski jest pod tym względem chyba najbardziej oporny. Krytyk, który najnieprawdopodobniejsze pomysły Zielińskiego przygwoździ jednym zręcznym banałem, tutaj — staje bezradny. Buczkowski nie daje się oswoić. Ostatnia książka wnosi pewne światło, niemniej i ona stawia nowe pytania. Możemy przejść w naszym gabinecie wszystkie nazwiska z gotowym komentarzem nazywającym temperamenty, kompleksy, sferę zainteresowań pisarskich figur. Na samym końcu zatrzymamy się i rozkładając ręce powiemy z dezaprobatą: to jest po prostu dziwadło. To właśnie Buczkowski.

Wertepy, pierwsza powieść pisarza wydana po wojnie, ale napisana przed jej wybuchem, była stosunkowo łatwiejsza do krytycznej kwalifikacji, dawała się jako tako ująć tradycyjną terminologią. Kazimierz Wyka nazwał prozę *Wertepów* naturalistyczno-ekspresjonistyczną i to określenie bez wątpienia daje trafny obraz rzeczy. Następne książki: *Czarny potok, Dorycki krużganek*, wprowadziły sposoby pisania innego pochodzenia: wizyjność, rozbicie rygorów, nasycenie liryzmem, krzyżowanie planów czasowych — wszystko to utrudniało czytelność książek Buczkowskiego i zarazem uniemożliwiało rekonstrukcję ich schematu intelektualnego: trudno było wybrać sprawę główną, istotną dla całości, odnaleźć nerw centralny. Ja sam skłonny byłem widzieć w obu książkach erupcje liryczne, rozbicie materii literackiej *Czarnego potoku* uzasadniała groza wydarzeń, apokalipsa mordowanego getta, *Dorycki krużganek* mógł być traktowany jako suita tragiczna o podkładzie elegijnym, chodziło tam o zniszczony świat kulturalny małego żydowskiego miasteczka, odtwarzany jako wspomnienie wskutek policyjnych poszukiwań legendarnego brylantu. Jeśli jednak powieść w istocie była erupcją liryzmu, to przyznać trzeba, że autor poszukał sobie dla niego bardzo kunsztownych form. Kunsztowność ta dowodziłaby właśnie, że wbrew pozorom Buczkowski wcale nie jest pisarzem obcym intelektualizmowi, co na ogół twierdzą piszący o nim krytycy (rozpoczął Wyka w swej recenzji o *Wertepach*). I to przypuszczenie istnienia głębiej powikłanych, chaotycznych sensów intelektualnych jego prozy uzasadniają świeżo wydane opowiadania.

Nowa proza Buczkowskiego jest obsesyjna, krąży nieustannie wokół kilku sytuacji wzgl. układów, które znamy już z *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganku*. Razem z autorem przebywamy ciągle w owym koszmarnym świecie prowincjonalnym, w miasteczku, w którym istnieje getto i rządzi hitlerowska policja. Bohaterowie Buczkowskiego — to ludzie ścigani, osaczeni, nie znający swego losu i nie będący w stanie działać na rzecz rozstrzygnięć. Pojawiający się policjanci czy prokuratorzy związani są z ofiarami tymi samymi prawami, występują na scenie w roli oprawców, ale, podobnie jak w sztukach Witkiewicza, rola ta jest dla nich sposobem istnienia, ani to zadanie życiowe, ani formuła ideowa, funkcja i istota zespoliły się tu w jedność. Stąd też odczuwamy w świecie Buczkowskiego obecność demiurga, którego autor nie nazywa ani nawet aluzyjnie do niego się nie odwołuje.

Obecność ta wynika z zachowania się ludzi, którzy działają w myśl jakichś reguł, nie znanych czytelnikowi, nie określonych przez autora, lecz w tekście realnie istniejących. Sceneria niektórych opowiadań przypomina szopkę z jej prawem roli każdej postaci: jest oprawca i jest ścigany i każdy z nich musi swoje odegrać. Toteż zrozumiałe, że nad szopką unosi się zawsze postać starszego pana z brodą, który role wcześniej rozdał, a w czasie przedstawienia dogląda jedynie, czy wszystko odbywa się według zasad, jakie usta-

lił. Nie ma mowy o tym, aby zasady zmienić czy ulepszyć, można jednak rolę swoją odtworzyć lepiej lub gorzej i o to toczy się gra. Warto zwrócić uwagę, że w podobnym schemacie dadzą się ująć rzeczy Kafki, z którym wiąże Buczkowskiego pewne podobieństwo. Bo sama stylistyka jest inna, samoswoja — jak mówi profesor Pigoń, ona to właśnie czyni Buczkowskiego dziwadłem.

Jest to stylistyka ostatecznej przekory, wrażliwa na każdy konwencjonalny typ narracji, którym może się przez chwilę zabawić, ale natychmiast go odrzuci, stylistyka wiecznie, aż do męki niespokojna o swoją świeżość, barwę, ekspresję. Bardzo charakterystyczne wydają mi się pod tym względem fragmenty przypominające pastisz, gdzie autor pokazując nową postać automatycznie niejako wprowadza nowy tok prozy, odpowiadający osobowości tej postaci. Ale taki zabieg do niczego nie zobowiązuje pisarza, który porzuca jeden wzór i swobodnie, bez żadnego poczucia obowiązku wytłumaczenia się przed czytelnikiem, przechodzi do następnego, raz jest wizualny, plastyczny, to znów intelektualny, parodiujący racjonalistów. Wszystko go drażni, nudzi, niepokoi, zmienia warsztat bezustannie, pozostawiając czytelnikowi prozę w stanie fermentu, pokazuje swój tygiel twórczy, prozę *in statu nascendi*. Wrażliwość plastyczna, zamiast dawać tej prozie jednolitość (jak to się dzieje np. u Żukrowskiego), jeszcze bardziej ją rozbija, bo wprowadza dodatkowy argument niepokoju.

Rzecz jasna, zwolennicy rygorów twórczych nie mogą być tym zachwyceni. Bo w czytaniu Buczkowski jest niezrozumiały i nieznośny. Wymaga od czytelniczej wyobraźni tej samej rozchełstanej swobody, jaką sam uprawia, tymczasem wyobraźnia odbiorcy jest konserwatywna i momentalnie się do typu narracji przyzwyczaja. Czytelnik chce wiedzieć, jakie to konieczności zmuszają autora do kolejnej zmiany.

I tu pytanie kłopotliwe: czy kapryśność ta pełni jakąś funkcję merytoryczną, czy też odbija jedynie autorskie kompleksy stylistyczne, a „sprawy" opowiadań dzieją się niezależnie? Można by oczywiście zbudować jakąś konstrukcję wiążącą w jedność „formę" i „treść", takie rzeczy zawsze się udają. Czy taki wewnętrzny związek istnieje w opowiadaniach Buczkowskiego? Zanim odpowiemy, spróbujmy najpierw określić, co jest ich przedmiotem.

Już w *Doryckim krużganku* pojawiała się sprawa ginącej i rekonstruowanej kultury małego żydowskiego miasteczka, jego legend, postaci i pozostawionych drogocenności. Ten odnowiony mit Atlantydy odżywa w obecnie wydanych opowiadaniach w szerszym, bardziej generalnym ujęciu. Kultura stała się dla Buczkowskiego skomplikowanym, bogatym, różnorodnym, ale wewnętrznie pustym zespołem form, który uczestnicząc w opisywanych kataklizmach, zaznaczając swą obecność, swoją niezwykłość — nie ma jednakże siły, aby istnieć jako wartość, jako norma moralna, jako prawo. Słowo kultura brzmi może zbyt solennie, Buczkowski zaś nie jest solenny ani patetyczny, największe ekscesy jego wyobraźni są zawsze zimne, obiektywne, ogranicza je z jednej strony groza, z drugiej — ironia, nigdy łuta sentymentalizmu, nigdy lirycznego uniesienia. Sfera zjawisk nazwana tu kulturą manifestuje u niego swą obecność poprzez swe skamieniełiny, cenne drobiazgi, ludzkie przyzwyczajenia, jakieś utarte formy. Jedno z opowiadań, zatytułowane dziwacznie *Ponadto zajmujemy się obszernie uczuciem zdziwienia*, przedstawia sytuację, w której zbiory sztuki, zgromadzone przez jednego z ludzi zagrożonych, służą już tylko jako waluta kupująca życie. Właściciel ich żyje jeszcze, gdyż może okupić się ścigającym. Zresztą łudzi się, obraz Rembrandta podarowany dyrektorowi policji nie przedłużył życia syna.

Ten rozpaczliwy handel jest w istocie fikcyjny, zagrożonego nic nie jest w stanie uratować. Ale konstrukcja służy postawieniu problemu sztuki (czy szerzej — kultury), którą uśmiercono, której odebrano żywą treść — pozostawiając cenę, która w obliczu zagłady stała się po prostu przedmiotem sprzedaży, wartością wymienną, znakiem bogactwa.

O co tu więc chodzi? O problem sztuki w obliczu barbarzyństwa i zagłady, w obliczu wielkiego wstrząsu, o problem sztuki, która przestaje być sobą, umiera jako wiecznie żywy wyraz życia duchowego, ale nie przestaje być cenna jako rzadkość, jako skamieniełina, jako forma. Wyobraźmy sobie bohatera opo-

wiadań Borowskiego, który zdobywa na placu przeładunkowym jakieś cenne płótna i sprzedaje je z zyskiem, który pogardziwszy przecież głęboko cywilizacją, moralnością, humanizmem — nie może pogardzić sztuką jako cennym, choć dla niego martwym reliktem. Jej cena obowiązuje go, choć jej istotna wartość jest dla niego przedmiotem pogardy. Otóż Buczkowski w całym swoim zbiorze wokół tego właśnie problemu krąży; świat pogardził sztuką, ale się jej nie może wyrzec, bo nie jest w stanie jej po prostu unicestwić, ona trwa jako relikt, jako cenność, jako rzecz, stała się cmentarzyskiem — lecz cmentarzyska nie przestają budzić zainteresowania, a nawet szacunku.

Opowiadanie *Bory bagienne* streszcza w swoisty sposób proces sądowy, który toczy się między ludźmi o jakieś cenne, choć bezbożne obrazy. Zeznają oskarżeni, oskarżyciele, świadkowie, którzy wiedzą, że sądowi i sprawie sądowej należy się szacunek, mówią więc o wszystkim z szacunkiem. Z zeznań bije jednakże jakaś barbarzyńska obojętność dla przedmiotu sporu jako takiego, jakaś budząca grozę obcość dla niepojętego świata sztuki. We wstrząsającym utworze *Dywizja w galerii* jest opis rozstrzeliwania żydowskich dorożkarzy, czemu bezustannie towarzyszą reminiscencje historyczno-kulturalne, wplecione w tekst tak, że nawet streszczenie wymagałoby zbyt długiego objaśniania. W każdym razie sztuka, kultura, nazwisko filozofa, artysty są tam stale obecne — jak drwina, jak ironiczny przyśpiew masakry. Jako martwa, skompromitowana po wielekroć forma.

A jednocześnie źródła sztuki ciągle są żywe, potrzeba jej rodzi się niepostrzeżenie od nowa, człowiek umierając domaga się dla siebie świadectwa. W opowiadaniu *Młody poeta w zamku* pojawia się postać pojmanego przez policję partyzanta, który, skazany na śmierć, opowiada w nocy pilnującemu go strażnikowi, jak wyglądają las, góry, deszcz, strumień, zwierzę i ptak. Następuje tak świetnie podpatrzona sytuacja między nimi, że nie mogę odmówić sobie zacytowania:

„Grenadier podsunął mu ponownie napełnioną gulaszem menażkę. Ilekroć młody jeniec, który już po prostu nie mógł nic przełknąć, chciał przestać jeść, grenadier rzucał nienawistne spojrzenie; gdy jadł dalej, nazywał go »świetnym poetą«.

— No, teraz przespaceruj się trochę po pokoju i opowiadaj dalej o tym waszym lesie" (str. 90).

Poezja tworzona przez uciemiężonych ma być niebezpieczna dla oprawców? Ależ skąd! Ona jest tylko dowodem naturalności sytuacji. Sprawdzianem dobrego samopoczucia. W świecie Buczkowskiego sztuki się nie ubóstwia. Pokazuje się jej martwe istnienie.

Teraz domyślamy się już, skąd bierze się dziwaczność prozy Buczkowskiego, skąd ten chaos form, nerwowe mącenie wyobraźni, ucieczka od jednolitości. Sama proza jako gatunek, jako konwencja należy do tego umarłego świata, samej prozy nie można już traktować jako „wartości", ona także uległa dewaluacji, żadnej konwencji nie można ufać, wszystkie są pustą formą, eksponatem w literackim muzeum. Czerpie się wśród nich jak w rupieciarni, wiele tam niezwykłych, cennych przedmiotów, lecz trudno znaleźć instrument, któremu można byłoby zaufać. Pozostał jedynie kunszt znawstwa, wyobraźnia jest kalejdoskopem — umie wydobyć urok ze swobodnego igrania świecącymi szkiełkami. I tę umiejętność można eksploatować, odkrywając wtórnie niejako, po raz drugi, siłę i rozmiary nagromadzonego dorobku.

I domyślamy się także, jakie są źródła wspomnianej na początku recenzji tęsknoty za demiurgiem, dlaczego Buczkowski buduje swój świat tak, jak gdyby istniał demiurg. Dlatego, że na innej drodze odbudować pragnie transcendencję sztuki. Świat, w którym upadają generalia, poczyna od nowa tęsknić za nimi. Szuka bóstwa, wierzy, że ono istnieje.

Włodzimierz Maciąg

Józef Hen: Więzień i Jasnowłosa. Warszawa 1960. „Iskry"; str. 138.

Hen ukazuje kapitalną sytuację okupacyjną. Na strychu w podwarszawskiej willi ukrywa się człowiek zagrożony, Żyd, któremu udało się zbiec z transportu, inteligent żydowski, być może jedyny jeszcze żywy spośród kilkunastoosobowej grupy, która podjęła ucieczkę. Zdemaskowany w swojej kryjówce przez dziecko, płaci odtąd młodej właścicielce domu za przechowywanie. Życie tamtej kobiety, życie w ogóle toczy się pod podłogą strychu, zamknięte ciężką klapą. Stąd, z góry można jedynie słuchać życia. I narracja surowo przestrzega danej sytuacji. Ogranicza się do materiałów akustycznych. Stara się zapisywać każdy dźwięk, bo więzień wszystko interpretuje precyzyjnie i żarliwie. Chwyta strzępy dialogów, gdzie każde słowo może oznaczać zbliżający się los. Taka jednostronność przynosi materii pisarskiej efektowną konsekwencję. Słuchowisko zwraca dług adaptowanej powieści. Zastosowanie poetyki słuchowiska okazuje się chwytem twórczym, pełnym ekspresji.

Hen ściąga długi także z filmu. Niekiedy wręcz nazwie swój oszczędny, przemyślany pejzaż — kadrem. Ale najbardziej filmowy jest znowu tamten ciasny strych. Ciemności, jasne smugi wybiegające spod uchylonej klapy, biały cień rozwieszonych prześcieradeł. Pełną gamę czarno-białego filmu zawiera pierwszy portret jasnowłosej gospodyni. Jak każdy odwieczny motyw, opis urody głównej heroiny najczęściej jest ogromnymi trudnościami i niebezpieczeństwami literackimi. Zygmunt, były fotograf, widzi Grażynę w ciemności swojego schronienia jakby w atelier podczas eksperymentalnego ujęcia. Odblaski latarki, światło parujące spod klapy odkrywa nieznajomą migawkowo, domyślnie. Pozostaje obraz oparty na ułamkach i konturach, pełen ruchu i niedomówień.

Potem jednak bardzo nieostrożnie Hen pozwala swojemu bohaterowi wychodzić z kryjówki. Popycha Zygmunta w ramiona pięknej gospodyni. Obciąża narrację obowiązkami fabularnymi. Chwyty stają się tradycyjne: mowa pozornie zależna, proustowska reminiscencja, zamerykanizowane brutalizmy. Hen poczuwa się do bardziej wyraźnego, plastycznego opisu wdzięków pani Grażyny. Poetycka, zjawiskowa Jasnowłosa zmienia się w ognistą Słowiankę. Pani Grażyna jest również szlachetna, ratuje bowiem honor polskiego narodu „okupacyjnego". Pobratymcy Grażyny są w najlepszym razie prymitywni.. Zaś ci bliżej poznani: brat Grażyny i jej natarczywy, przymusowy znajomy — to bestie. Brat kmicicuje wraz ze swoją partią, pije, zabija niewinnego Żyda, być może rodzonego brata Zygmunta. Znajomy jest konfidentem, szantażystą i gwałcicielem. Niemcy są właściwie zbyteczni.

Wszystko układa się na zasadzie: cudowne, trudne, ale prawdziwe. Więzień i Jasnowłosa kochają się. Siostrzyczka Jasnowłosej dopełnia tu niemal rodzinnej sielanki. Teraz film zaczyna być już bardzo fabularny. Natarczywe wizyty konfidenta zmuszają do czynu. Konfident zostaje przykładnie zarżnięty. Brzytwą, w łóżku, przez panią Grażynę. Kochankowie dysponują kontrastem, jak amanci filmowi: ona — jasna, stuprocentowa Aryjka, on — czarny, kędzierzawy, stuprocentowy Semita. Rasowy efekt ma być niewątpliwie symbolem albo metaforą. Do tego miłość wyposażona jest w komplikacje (oboje mają „kogoś" zagubionego w okrutnym wojennym świecie) oraz stereotypową porcję psychologii i fizjologii.

Płyną dni przetrwania. Wreszcie następuje wyzwolenie. I właśnie teraz — Hen zaskakuje nas owym rozwiązaniem — kochankowie rozstają się. Właśnie teraz, wśród ogólnej, dziejowej radości wygasa ich, całkiem prywatne, szczęście. Już nie są sobie potrzebni. Połączyło ich niebezpieczeństwo, dramatyczna sytuacja. Teraz okazało się, że być może decydować o tej najbardziej niepodległej świadomości — świadomości uczuć. Prawidłowość okrutna, zwłaszcza dla Zygmunta.

Opiekuńcza Grażyna chce przyjąć swego męża — inwalidę wojennego. Zygmunt nie ma do kogo powracać. Wyciągają się doń ręce towarzyszy, czeka walka i praca, ale to za mało. Zygmuntowi źle jest na świecie, kiedy idzie w nocy przyfrontową szosą. Szarpiący samobójczy dylemat ucina gwałtowna śmierć. Jest na wpół świadomym, na wpół zamierzonym samobójstwem, jak w *Niekochanej*.

Jeszcze jeden „murowany" efekt. Jeszcze jedna sprawa uzasadniona w pośpiesznej retoryce. Jeszcze jedna literacka chytrość. Dla takich właśnie powodów Hen ponosi porażkę. Nie zdoła nigdzie wyjść poza swoją inteligencję i rzemiosło. Traci co większe szanse na rzecz równowagi i kompromisu. Oryginalną narrację poświęca dla fabuły. W krzywdzącym obrazie polskiej rzeczywistości, do jakiego miał prawo ten zaszczuty i dumny człowiek, za mało jest nienawiści. Zresztą zjawia się pani Grażyna. A z panią Grażyną znowu za mało jest miłości. Tyle tylko, ile powinien wiedzieć na ten temat dorosły pisarz. Przekonywające, subtelne rozstanie kochanków przypieczętowuje Hen „mocnym" zakończeniem.

Książka jest zapewne dobra. To znaczy: dobrze podana, ufryzowana, uproblematyzowana. Ale nie ma w niej prawdziwej nowości. Trudno o nowość okupacyjną po piętnastu latach literatury. I dlatego, pod groźbą obojętności, liczą się tylko całkowite odkrycia, rewelacje, prowokacje. A jeśli nie, liczą się jedynie, jak zawsze — fakty, ogromniejące w perspektywie piętnastu lat, coraz bardziej przerastające wszelkie fabułki.

Nieprzekonywający jest bohater Hena. Nie traci nigdy zdolności do refleksji, retoryki, nigdy się nie zapomina. Jest zbyt dobrze wychowany jak na swoją sytuację, jak na swoje czasy. Nawet jego eschatologia jest jakaś taka modna i okrągła. Jakże wydaje się pretensjonalny ów bohater z maszynopisu wobec dwóch żydowskich chłopców, którzy zanotowali w swoich szkolnych kajetach czystą historię.

Tomasz Łubieński

PORTRET BITWY Z PROFILU

Zbigniew Florczak: *Autoportret z rubinem*. Warszawa 1960. Wydawnictwo MON; str. 322.

Do niedawna, przez kilka minionych lat, w naszym filmie, ale w niemałym stopniu również w naszej literaturze powstanie sierpniowe 1944 r. pochłaniało kilometry taśmy wyświetlanej i wiele, wiele arkuszy druku. Uczestnicy usiłowali się odegrać za zniekształcenie obrazu. Jesteśmy, tak się raczej wydaje, już poza mnożeniem się druków o tej tematyce, nie dlatego chyba, że literatura i historia zdobyły rozeznanie na miejskim polu bitwy Warszawy przed jej druzgocącym zburzeniem, lecz dlatego, że namiętności wyczerpały pokłady wybuchowej energii.

Za spóźnioną pozycję tego cyklu uznać należy *Autoportret z rubinem*.

Autor należy do rozważnych pisarzy, posiadających znajomość prądów i tendencji swojej dziedziny. Należy do tych, którzy wstydzą się swoich umiejętności, uważając je za przedawnione, dlatego sięgają do form łamanych, urozmaiconych wytrąceniem z konwencji, gubiąc w wysiłku koncepcję i propozycję układu. Czytający dochodzi do wniosku, że Florczak był chyba lepszym i zręczniejszym organizatorem odcinka powstańczego, aczkolwiek on sam żywi co do tego wątpliwości, aniżeli jest konstruktorem materii literackiej, choć książka to niewątpliwie ciekawa i wartościowa jako dokument postautentyczny.

Pasja zaangażowana, uwydatniająca pyszałkowatość generalicji i pułkowników, ich ignorancki antytalent, jest zarazem umiłowaniem towarzyszy bojowych, choć Florczak stara się być powściągliwy. Kilkadziesiąt nasilonych dni Mokotowa obala niedorzeczną strategię wodzów. W każdym gwiździe polskiej kuli jest drwina z rozkazów,

poleceń, pustej komendy. A obok słychać przekleństwo wydanego na łup przewrotności dziejowej powstańca, przekleństwo niedorzecznego losu.

Florczak jest nosicielem kompleksu niższości, tego ważnego, choć tragicznie bezwyjściowego epizodu drugiej wojny światowej. Po wojnie powstała wśród Polaków zasobna mitologia nieomylnych dowódców, szlachetnej opatrzności towarzyszącej wielkim armiom, błogosławionym przez bogów i historię. Cywil, powstaniec, partyzant, spiskowiec bez munduru zostali zaliczeni do dalszych kategorii, jeśli im w ogóle kategorię przydzielono. Wydaje się, że napastliwość *Stodoły* czy *Ptaków* Jareckiego i Osieckiej, obfitego urodzaju rozgałęzionej groteski, która już nadała koloryt i ton naszej percepcji archiwalnego patriotyzmu, zgryźliwością swoją dobierała się głównie do tromtadracji nieudałej warszawskiej insurekcji 1944 r., choć pozory mogły mylić, choć aluzje mierzyły wyżej, ale nigdzie i nigdy tak nie skumulowano odleżałych narodowych symboli, wyczerpanych emocji, wiązek zakurzonych pieśni, kostiumologii i dekoracji powstańczej jak wtedy.

Jest jeszcze jeden kompleks, uraz, którym obdarzony jest przez Florczaka każdy niemal powstaniec. To kurczenie się przed potęgą, przewagą wroga, przed połyskiem niemieckiej stali, przed perfekcją armii zaborczej. Religijna niemal, bałwochwalcza cześć dla uzbrojenia przypomina głód wydziedziczonych czy pragnienie zabłąkanych na pustyni. Akowcom nawet przez myśl nie przechodzi, że nie zważając na odgórną komendę winni improwizować wespół z mieszkańcami miasta, w oparciu o nich i wraz z nimi jedynie możliwą w beznadziejnym osaczeniu walkę barykadową za murami domów i w poprzek ulic. Szkolenie wojskowe zatruło tych uczniaków. Oni nie tylko nie umieją przegrywać, ale ambicja żre ich o byle szczegół stroju wojskowego i wyposażenia bojowego. Najmocniej ból podchodzi do gardła, gdy mowa o broni maszynowej.

Krzywda jest nie tylko wyrazem degradacji technicznej. Mundur tradycyjny zacieśnia i ogranicza niesłychanie akowców, nawet większość tych, co nie są pozbawieni zbudowanej z mgławic idei czy skomponowanej z wypracowanych snów i z przeczuwanych obrazów utopii.

Florczak nie dochodzi do dna zjawisk. Próbuje nas sugerować migawkami. Unika refleksji, analizy. Nie usiłuje nacinać skóry, by sięgnąć do anatomii i fizjologii. Nawet nie relacjonuje ani nie opisuje, tylko migoce wydarzeniami. Lapidarność jest stylizowana, urywana rozmyślnie, bez możliwości owocnego rozmyślania nad przerywnikami.

Pragnąłby podać nam wszystko poprzez soczystą, jędrną, doraźną, skrótową gawędę żołnierską. Pozostajemy więc przy dokumentalnych urywkach. Dla odnalezienia jednak mentalności powstania i powstańców, dla dotarcia do warstw i pokładów psychologicznych tego wytrąconego środowiska nie może nam to wystarczyć. Autor *Autoportretu z rubinem* nie docenia wieloznaczności rozmaitych postaci z niewielu naszywkami i tych bez naszywek, przechodzi obok niewyczerpanych zasobów personalistycznych.

Mimochodem, w typowej dla książki Florczaka migawce, zbliżamy się do rudymentarnego zagadnienia tej wyhodowanej przez warszawskie podziemie kombatanckiej formacji. Dochodzimy do stwierdzenia specyficznej, znamiennej dla tego środowiska alienacji, która z natury rzeczy pozostaje w sprzeczności z jego charakterem powstańczym. Nie dziwiłoby to, gdyby chodziło o armię, o siłę zbrojną umundurowaną, która z reguły niemal jest wyalienowana ze swego podłoża socjalnego, z zaplecza ludnościowego.

Wyobcowanie w tym wypadku jest szczególnego rodzaju. Rozziew między ludnością cywilną, tą wspaniałą, ochotniczą rezerwą, a kiepsko wyposażonymi powstańcami jest zdumiewający. Więź sentymentu nie może przejść w więź organiczną. Walczący są obok, są poza, nawet wtedy, gdy zaskoczenie nie pozwala na fizyczne oddzielenie się. Nie ma najmniejszej inwencji, by z Warszawy cierpiącej uczynić Warszawę wojującą, choć przecież i tak miasto i ludzie są przeważnie skazani na zagładę. Szaleństwo prowadzenia wojny przez powstańców, obsesja profesjonalnego żołnierza tworzą ustawiczny dystans wobec reszty ludności, która przecież nie ma wyboru: bić się czy nie bić? Nie mówiąc już o przywiązaniu, o zamiarach, sam

instynkt samozachowawczy zmusza ją do wspomagania polskich oddziałów.

Najbardziej pasjonującym wydaje mi się ów akowski s z t u r m n a B e l w e d e r przez Czerniakowską i Szwoleżerów, urzeczywistniający sen o ataku i odwecie, wyszarpięty „z trzewi historycznych asocjacji... wyjęty z tego bitewnego amatorstwa i chłopięcości bitewnej, które stanowiły istotę powstania warszawskiego..." (str. 114).

Ten szturm, pięknie rozwinięty na stronicach książki, najciekawszy jest przez kontrast z otoczeniem, przez wyodrębnienie się od tła, przez odległość od rzeczywistej Warszawy. Kontakt bezpośredni, spontaniczny z mieszkańcami przedmieść z miejsca unaocznia wyosobnienie się wojskowych, ich hierarchię dyscyplinarną, uniemożliwiającą wręcz pojednanie się z ulicą. Jeśli nie wiele innych, licznych przyczyn, to ten kapitalny powód musiał doprowadzić do upadku powstania. Spisek wyczynów, zmowa bohaterów, nie zaś gromadna insurekcja Warszawy.

Alienacja socjalna akowców, nie tylko ich przywódców, demonstruje anachronistyczny kształt ich wystąpienia. Nie statystyczny zestaw broni czy arytmetyczne obliczenie przewagi okupanta wydaje się w tym obrachunku najważniejsze; *Autoportret z rubinem* należy przecież do akowskiej literatury obrachunkowej. Chodzi o obrachunek wewnętrzny, między sobą. Dlatego ambicją Florczaka było dać obraz wszechstronny, jak powiada na str. 249: „Mówiłem, że nie piszę kroniki. Robię własny portret bitwy z przodu, z tyłu, z profilu i *en face*".

Jan Wyka

„CZASY I LUDZIE"

P r e k F r a n c i s z e k K s a w e r y: *Czasy i ludzie*. Przygotował do druku, przedmową, wstępem i przypisami opatrzył Henryk Barycz. Okładkę projektował Ryszard Gachowski. Wrocław 1959. Wydanie I. Zakład Narodowy im. Ossolińskich; str. L i 578.

Znany i ceniony historyk, Henryk Barycz, z 15 tomów spuścizny piśmienniczej po Franciszku Ksawerym Preku zmontował pamiętnik pisany w formie dziennika. Część druga jest komentarzem biograficzno-topograficznym. Ciekawym faktem jest, iż autor tego olbrzymiego archiwum pamiętnikarskiego był głuchoniemy. Urodził się w r. 1801 z ojca Tadeusza Preka, ziemianina, i matki Amelii z hr. Bukowskich w Nozdrzcu, cyrkule sanockim, przemyślskim. Zmarł w r. 1864. Od r. 1855 Prek przerwał pisanie dziennika. Uzupełniał tylko swoje dawne notaty obszernymi przypisami biograficznymi. Wstęp pióra Henryka Barycza wszechstronnie oświetla, objaśnia i uzasadnia, dlaczego te notaty, przypisy, nie zawsze pochodzące z bezpośredniej obserwacji, należy zaliczyć do źródeł naszej cywilizacji, kultury, obyczajowości, tradycji bytowania. Studium H. Barycza przynosi analityczny wgląd w codzienne życie średniego ziemiaństwa, arystokracji, sfer administracyjno-rządowych tak austriackich, jak i rosyjskich. 580 stronic czyta się z zainteresowaniem, niekiedy budzi ta lektura wiele refleksji, i to wielostronnych. Napotyka się momenty wstrząsające. Autor żył przecież w latach tragicznych naszych dziejów. Wystarczy przypomnieć daty: Kongres Wiedeński, Powstanie Listopadowe, rzeź galicyjska, wojna węgierska, wojna krymsko-turecka, Powstanie Styczniowe. Może nie zawsze Fr. Ksawery Prek stoi na wysokości zadania. Był przecież głuchoniemy. Dopóki żyła jego matka, obserwacje posiadają charakter ogólniejszy, narracja ma oddech szerszy, społecznie i narodowo ważki.

Wpływ Sieniawy i Puław, Przeworska i Łańcuta, w sensie kulturalnym, nie tylko na najbliższą okolicę, na sąsiedztwo, lecz i na dalsze ośrodki szlacheckie, jest niewątpliwy. Warszawa, Kraków, Lwów urabiają oby-

czaje, zamiłowania i budzą potrzeby literackie, muzyczne, naukowe, artystyczne. Dwory i dworki, a więc i ekonomskie izby znajdują się w zasięgu pańskich słabostek i rozrywek, potrzeb kulturalnych. Zapewne, idzie się po linii najłatwiejszej, ale szkoła już zaczyna wchodzić w świadomość ogółu wszystkich warstw jako nieodzowny, konieczny czynnik życia. Kmiotek idylliczny, sielankowy niebawem da o sobie znać w postaci zróżnicowanej: jako zdobywca armat pod Racławicami lub Krwawy Szela. To znów bohaterowie spod Ostrołęki, żołnierze gromady Grudziąż wysuwają się na czoło rozmyślań. Wszelkie zamieszki są nie bez Breinlowskich talarów, nie bez intryg rozbiorczych potencji.

Historyk Barycz stwierdza: „Rok 1831 stanowi zakończenie beztroskiej epoki życia salonowego. Odmienny obraz, zwarty tematycznie, przedstawiają lata 1831—1846. Występują w nich postaci powstańców i emigrantów, ludzi ofiarnych i niezłomnych, to znów podejrzanych typów".

Czym się zajmuje przeciętny, jako tako ogładzony obywatel? Poznaje swój kraj. Zwiedza okolice. Ksawery Prek przedostaje się w Pieniny, w Tatry. Odkrywa piękno swojej ojczyzny. Napotyka bogactwa naturalne, nie może przejść obojętnie wobec spuścizny przodków. Wszędzie pociągają go wspomnienia polskiej waleczności, ofiarności, odwagi. Barycz powie wręcz: „Okres dążeń wolnościowych 1848 r. wytworzy (w Preku) kompleks nienawiści do systemu absolutnego".

Autor dziennika zadziwia najwięcej przeciętnością swoich uwag. Nie jest żadnym odkrywcą. Ciekawe jest, jak się uczy, jak odkrywa w sobie rysowniczo-malarskie zdolności. Ogół ogarnia zamiłowanie do zbierania podobizn, wizerunków różnych zasłużonych osobistości, sąsiadów, a więc Fr. Ksawery Prek rysuje, maluje z nagrobków, skąd może portrety, pomagają mu w tym ludzie jego środowiska.

Autentyzm, dokumentaryczność wyłania się z opisów, z notat, z sądów, z praktyki bezpośredniego obcowania. Audiencja u carowej wywołuje w Preku uwagę: „Honor dotknięcia się jej ręki nie zaślepił mnie tyle, bym nie zauważył, że jest pulchna i biała". Albo też taka scenka rodzajowa: zaloty kawalera Rudzkiego do Konopczanki z zaznaczeniem, że ile razy ten pocałował pannę w rękę, matka znacząco zażywała... tabakę. Takich zabawnych epizodów, drobiazgów napotyka się mnóstwo.

Czyta się więc ten dziennik łatwo, niemal jak felieton. Zapomina się o ułomnościach i słabostkach Fr. Ksawerego Preka. Jego koneksje rodzinne, familijne dodają realizmu, dokumentaryczności zapiskom, podziwia się też wpływ matki, Amelii, na ułomnego, a przecież wścibskiego, żywotnego syna. Zaścianek pokazuje swoje wdzięki, polskie wdzięki. Chciałoby się wypisywać, cytować różne epizody, charakterystyczne nie tylko dla rodziny Preka, lecz dla ówczesności naszej.

Ceny zboża, kartofli, posuchy, deszcze, mrozy, otwarcie kolei żelaznej, jarmarki, odpusty, przedstawienia teatralne amatorskie, zawodowe, koncerty, popisy magika Boszo, procesy kryminalne i w ogóle wszystko, co składa się na życie — znajdujemy na kartach dziennika Ksawerego Preka.

Nadmienić trzeba, że Fr. Ksawery Prek za życia wydawał ilustrowane wizerunki i kalendarze. Próbki jego ołówka i pędzla, razem dziewięć ilustracji, dołączył wydawca do książki. Autoportret otwiera książkę. Prek odmalował siebie w modnym fraku, w jasnych spodniach. Zalotne wąsiki, baki, z kołnierza wychyla się czarny halsztuk, ręce splecione na piersiach — po napoleońsku, i sympatyczny uśmiech — oto podobizna naszego głuchoniemego pisarza i malarza. Dziewczyna i młodzieniec z okolic Szczawnicy, dziewczyna i parobek z okolic Krosna, parobcy krakowscy i parobek z okolic Pilzna — ilustracje te przypominają ubiory, krajobraz i stan zabudowań gospodarczych z tych powiatów Rzeczypospolitej. Widok Zarzecza pokazuje nam ogród polski w kulturze i to nie byle jakiej.

Czasy i ludzie Ksawerego Preka to niewątpliwy dokument, godny przeczytania i przemyślenia. Nakład niewielki, jakby dla miłośników białych kruków.

Eustachy Czekalski

O PAMIĘTNIKU FERDYNANDA HOESICKA

Ferdynand Hoesick; *Powieść mojego życia (Dom rodzicielski)*. Pamiętnik. Wrocław-Kraków 1959, „Ossolineum"; t. I-647, II-528 i 13 ilustracji.

O pamiętniku Ferdynanda Hoesicka, wydanym jako druk prywatny w 1935 r. w Krakowie w czterech grubych tomach objętości około 1300 stron pt. *Dom rodzicielski*, mówiono wiele. Ferdynand Hoesick pisał swój pamiętnik przy końcu pierwszej wojny światowej, w wieku lat pięćdziesięciu, drukował go zaś u Anczyca, gdy dobiegał siedemdziesiątki. Mało osób widziało przed wojną ten pamiętnik. Twierdzono, że wydrukował go jedynie w 25 egzemplarzach i że jest to *„chronique scandaleuse"* Warszawy początku naszego wieku. Po wojnie na rynku antykwarycznym wciąż ukazywały się egzemplarze tego pamiętnika, zarówno w Krakowie, jak i w Warszawie, i sam chyba widziałem ze 20 egzemplarzy tej książki w antykwarniach. Obecnie wszystkie większe biblioteki są w posiadaniu tego pierwszego wydania pamiętnika.

W 1959 r. nakładem „Ossolineum" ukazało się drugie wydanie tego pamiętnika, pod zmienionym tytułem *Powieść mojego życia (Dom rodzicielski)* w dwóch grubych tomach, objętości około 1200 stron druku. Wydawcy nowej edycji zrobili w nim pewne skreślenia, ale stosunkowo niewielkie.

Ferdynand Hoesick, nadając swemu pamiętnikowi tytuł *Dom rodzicielski*, ograniczył tym samym jego zakres. Miała to być opowieść o młodych latach autora, o domu, o środowisku, w którym się wychował i wyrósł. Gdyby się trzymał zakreślonego tematu, byłby to ciekawy opis pewnego środowiska Warszawy — niemieckiej burżuazji, która w latach 1820—1870, latach bujnego rozkwitu przemysłu i handlu w Królestwie Kongresowym, osiedlała się w Polsce, tu w krótkim stosunkowo czasie asymilowała się, przyjmowała język i kulturę kraju, w którym osiadła. Hoesick mówi tu o rodzinach Temlerów, Pfeifrów, Langnerów, Hersów i innych. Jeszcze rodzice Hoesicka w czasach jego dzieciństwa rozmawiali po niemiecku, a w domu panował zwyczaj niemiecki, stopniowo jednak kultura i zwyczaj polski wypierały niemiecki, rodzina się asymilowała — ojciec stał się polskim wydawcą i księgarzem.

Ta część pamiętnika, gdzie Hoesick maluje środowisko niemieckie przemysłowców i kupców w Warszawie, wśród którego wzrósł, jest ciekawa i wnosi coś nowego do literatury pamiętnikarskiej o Warszawie.

Na nieszczęście Hoesick nie ograniczył się do zakreślonych w tytule ram tematu. Autora, „Esika" z popularnej piosenki Boya, charakteryzuje brak poczucia humoru, gadatliwość i, powiedzmy to sobie szczerze, spora doza grafomaństwa. Wielkim krytykiem nigdy nie był, coś niecoś wniósł do biografii anegdotycznej wielkich naszych twórców — i to wszystko. Czy w takim wypadku istniała potrzeba drugiej edycji pamiętnika? A jeżeli już postanowiono go drukować, to czy trzeba było pozostawiać ten cały balast pseudoliterackich rozważań Hoesicka o własnej twórczości, o genezie i narodzinach jego utworów literackich. Należało, moim zdaniem, pamiętnik skrócić, ograniczyć go do spraw wyłącznie obyczajowo-wspomnieniowych; otrzymano by wtedy tom zawierający 300—400 stron druku i stanowczo wyszłoby to pamiętnikowi na korzyść.

Postaram się dowieść tego kilkoma przykładami. Hoesick zaczyna od swych pierwszych utworów pisanych pod pseudonimem Mieczysława Sarmackiego lub Jana Bartłomieja Podkowy. Było tam, pisze on, pełno „studiów i portretów z natury, zwłaszcza portretów kobiecych" i „czytając je dzisiaj po latach muszę powiedzieć o nich bezstronnie, że w tych studenckich elukubracjach, pisanych stylem bądź co bądź potoczystym, wcale żywym i barwnym, w każdym razie tkwił zadatek na beletrystykę... Czytane na głos, w gronie kolegów, u których miałem opinię literata, podobały się na ogół, zwłaszcza gdy malowały sceny pełne pikanterii. Tak np. gdym raz czytał świeżo napisaną historię pewnej »ciepłej wdówki«, słuchacze składający się z moich najbliższych kolegów, mieszkających ze mną, wyraźnie byli podekscytowani i wpra-

wieni w nastrój erotyczny..." (t. 1, str. 336—337).

Później Hoesick rozwodzi się obszernie nad swoimi utworami, których tytuły podamy tu dla ciekawości, a więc *Tłusta powiastka nie dla dzieci*, zatytułowana *Z teki bałamuta*, *Tajemnica domu, czyli Siedziba Afrodyty, będąca wielce niemoralną historią sześciu niewiast różnego wieku i zawodu, mieszkających w jednym domu, i sześciu studentów*, *Przystojna gospodyni*, *Mąż zazdrosny*, *Zepsuta kuracja*, *Pierwsze 24 godziny po ślubie*, *Knajpa w Klosterkeller*, *Młoda żona starego męża*. Były i smutne, jak np. *Roznosiciel gazet* oraz *Świadectwo z czasów kawalerskich*, gdzie młoda żona poznawała kochankę i dzieci swego męża, co, jak pisze pięćdziesięcioletni autor tego dzieła, „również zalecało się powagą w traktowaniu". Prócz tego napisał Hoesick krotochwilę w jednym akcie i dwóch odsłonach pt. *Jaki ojciec, taki syn*, w której ojciec, przyjechawszy w odwiedziny do syna, zaawanturował się z jego kochanką. Krotochwila ta, przeczytana w gronie kolegów, tak się podobała, że ją miano grać w „Welecji" „na wieczorku dramatycznym".

Pod wpływem lektury *Don Juana* Byrona i *Beniowskiego* Hoesick „nosił się z myślą napisania ariostycznego utworu prozą pod (zapożyczonym od Gawalewicza) tytułem *O niej*, a miała to być historia... amorów z panią Halkader, przeplatana przeważnie złośliwymi dygresjami na temat współczesnych pisarzy polskich. Choć mi wtedy krytycy ani literaci jeszcze się nie byli dali we znaki, już zawczasu chciałem się rozprawić z nimi, podobnie jak Słowacki z Młodą Polską w *Beniowskim*, jak Mickiewicz w *Krytykach i recenzentach warszawskich*, a zwłaszcza jak Byron w swej słynnej diatrybie o *Bardach angielskich i krytykach szkockich*. Nadto rzecz miała obfitować w krytyczne dygresje na temat naturalizmu, realizmu i idealizmu w literaturze oraz w ironiczne refleksje o Bogu, nieśmiertelności duszy, o papieżach i księżach, o arystokracji, o bismarckowskiej sile przed prawem, o mojej własnej łysinie, której bakcyl już mi zaczynał przerzedzać włosy" (Tom I, str. 397).

Utworem, który miał Hoesickowi przynieść największą sławę, była powieść o polskim Don Juanie, *roman-fleuve*, składający się z 12 ksiąg. Pierwsza księga miała dziać się na wsi, następna w Warszawie, trzecia w Heidelbergu, czwarta w Paryżu. Następnych sześć ksiąg miało się składać na *Wanderjahre* bohatera po Europie z odpowiednimi przygodami romansowymi w Hiszpanii, na okręcie w podróży do Kairu, w Egipcie, w Neapolu, w Rzymie, w Wenecji, w Szwajcarii, w Ostendzie, w Monte Carlo. Przedostatnia księga znów przenosi nas do Warszawy podczas Wielkiej Nocy i „zielonego karnawału" w czasie wyścigów konnych. Wreszcie ostatnia część miała dać obraz lata na wsi w czasie żniw. Na takim tle „obfitującym w plastyczne opisy walki byków w Sewilli, gry w Monaco, cudów ziemi włoskiej, kąpieli morskich w Ostendzie, haremów wschodnich, podróży statkiem po Nilu, wycieczek na szczyty Alp, lazurów Partenopy, karnawału rzymskiego, gondoli weneckich" etc. etc. „Wszędzie na pierwszy plan — dodaje Hoesick — wybijały się miłostki i powodzenia u kobiet ujmującego bohatera powieści, który bezwiednie miał w sobie wiele ze sławnego »Bel ami« Maupassanta. Jedna z jego »ofiar« miała być wiernym portretem mojej matki chrzestnej... W każdym razie — kończy Hoesik — nie był to zły pomysł beletrystyczny, a wykonany z talentem, niewątpliwie mógłby liczyć na powodzenie". Z tego wspaniałego planu powieści powstała z czasem nowela Hoesicka *Monte Carlo* (tom 1, str. 397—9).

Poza *Wiązanką powiastek dla dorosłych dzieci*, „bardzo sprośnych, w rodzaju niektórych wierszy Trembeckiego i Węgierskiego, przeważnie o osobach duchownych, wzorowane na Zoli, tylko nieprzyzwoitsze o wiele", cyklu *Cochonneries*, Hoesick napisał wówczas nowelę patriotyczną, osnutą na prawdziwym zdarzeniu. „Pierwotnie zatytułowałem ją *Jeden z wielu*, ale w ostatniej chwili przyszedł mi efektowniejszy tytuł na myśl: *Nie pierwszy i nie ostatni*. Ponieważ treść tej noweli, napisanej w ciągu kilku dni, była bardzo niecenzuralna, więc moje prawdziwe nazwisko osłoniłem pseudonimem Władysława Kordiana Sarmackiego." Nowelkę tę wydrukował w *Nowej Reformie* Pawlikowski i autor otrzymał honorarium w kwocie 40 złotych reńskich" (t. 1, str. 487—488).

Można by całymi stronicami cytować rozlewne grafomaństwa „łysiejącego" Hoesicka, które „siwiejący" Hoesick z

powagą zapisywał w pamiętnikach, a starzec Hoesick drukował. Dlaczego jednak redakcja „Ossolineum", skracając pamiętnik, nie usunęła tego wszystkiego?

A teraz z kolei zobaczymy, co usunięto z pamiętnika.

Na stronicy 131 tomu 1 pominięto wcale nie obojętny dla warszawiaków ustęp: „Często bywałem w sklepie Zweigbauma, gdzie matka i wszystkie ciotki zaopatrywały się w materiały na suknie; doskonale znałem wszystkie sklepy na Żabiej, gdzie nici kupowało się u Ludwiga, rękawiczki u Niveta (kolegi ojca z Paryża), papier u Funka, a na ciastka, zwłaszcza drożdżowe z serem, chodziło się do składu pierników Ehestadta (z którego córką ożenił się brat mojej matki, Gustaw). W miesiącach letnich, gdy pogoda była piękna, prawie co dzień po południu byłem w Saskim Ogrodzie, gdzie spotykałem się z innymi dziećmi, a gdzie zazwyczaj bawiłem się w pobliżu altany z wodą sodową. Woda sodowa z sokiem malinowym, a do tego pierniczek polewany lub z makiem, prawie zawsze szły w parze z bytnością w Saskim Ogrodzie. Chyba żeśmy na podwieczorek szli do mleczarni przed ogródkiem Instytutu Wód Mineralnych, gdzie mleko zsiadłe ze śmietaną i chleb razowy z masłem, połączone z karmieniem wróbli, stanowiło bardzo miły fajfoklok. Czasami dla urozmaicenia chodziliśmy do Ogrodu Krasińskich, gdzie wtedy wielką atrakcją dla dzieci był teatr marionetek. Czasami znów jeździliśmy na cmentarz ewangelicki, na grób dziadka Granzowa" (t. 1, str. 132 starego wydania). Tego rodzaju ustępy skreślono również na dalszych stronach: 132 i 133.

Wykreślono np., że o pani Garbońskiej, właścicielce eleganckiego magazynu mód, wyglądającej „raczej na paryską *grande cocotte* aniżeli na matkę dzieciom", mówiono w Warszawie, że gdy przyjechał tu car Aleksander II, nocowała w Łazienkach. Za czyją cnotą tu się ujmowano, czy cara Aleksandra II, czy płochej warszawskiej modniarki?

Na stronicach 472—473 Hoesick publikuje krótką autobiografię Franciszka Salezego Lewentala, wydawcy warszawskiego i właściciela *Kuriera Warszawskiego*. Z biografii tej, która przecież stanowi dokument historyczny, redakcja usunęła nie wiadomo dlaczego: „pochodzę z dziada pradziada z rabinów"; następnie: „ukończywszy w 1856 r. ówczesną Szkołę Rabiniczną, poświęciłem się drukarstwu i księgarstwu". „W 1870—1886 byłem członkiem zarządu Warszawskiej Gminy Starozakonnych, pracując nad uobywatelnieniem tejże gminy." „Na schyłku jednak mego życia, bo w 60 roku, złożyłem wszystkie dostojeństwa gminne i wraz z rodziną moją przyjąłem chrzest święty" (ustępy podkreślone usunięto). Czy w taki sposób solidne wydawnictwo wydaje teksty historyczne?

Kończy Hoesick pamiętnik historią swojego małżeństwa i opowiada, w jaki sposób stał się katolikiem. Zaciekawi czytelnika, którego interesują dzieje obyczajowości i anegdota historyczna, krótka wzmianka na ten temat.

Gdy Ferdynand Hoesick postanowił się żenić, szukał dla siebie żony pośród warszawskiej sfery przemysłowców i kupców niemieckich: Temlerów, Pfeiffrów, Langnerów, Neprosów, Szlenkierów etc., ale ci uważali, że „literat i kupiec II gildii" nie jest odpowiednią dla nich partią.

Wobec tego Hoesick postanowił szukać szczęścia wśród plutokracji pochodzenia żydowskiego. Po otrzymaniu rekuzy od Wertheimów, za poradą Wł. Rabskiego, zaczyna starać się o rękę Zofii Lewentalówny, córki wydawcy i właściciela *Kuriera Warszawskiego*.

30 grudnia 1901 r. Hoesick stawił się w gabinecie Lewentala, który w tymże 1901 r. przyjął chrzest i zmienił imię Salomona na Franciszka Salezego. Stary Lewental, dając swą córkę Hoesickowi, nie mógł sobie odmówić pewnej drobnej satysfakcji: „Skoro byliśmy sami, relacjonuje Hoesick, oświadczył mi z góry, że on i jego żona mają mi jedno do zarzucenia, od czego czynią wszystko zależnym, mianowicie to, że jestem protestantem... Dlatego postawił mi jako warunek *sine qua non*, że, chcąc zostać jego zięciem, muszę przejść na katolicyzm. Oświadczyłem mu na to, że uczynię to z rozkoszą, i to w najkrótszym czasie..." (tom 2, str. 476).

W ten to sposób Hoesick ubił dwa zające: dostał 100.000 rubli posagu, został współwłaścicielem *Kuriera Warszawskiego*, a jednocześnie stał się katolikiem.

Wacław Zawadzki

W i n c e n t y P o l: *Pamiętniki.* Opracował Karol Lewicki. Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 454, ilustr. 29.

To było przeszło sto lat temu. Mickiewicz od trzech lat już nie żył, a Krasiński dobiegał końca swych dni, kiedy „śpiewak *Mohorta*" przyjechał do Warszawy w interesach wydawniczych. Dla elity umysłowej Kongresówki było to prawdziwe święto narodowe. Przyjaciółki i korespondentki pani Wilkońskiej biegały od salonu do salonu, byle mieć zaszczyt ujrzenia galicyjskiego barda. Hołdom nie było końca; aż wreszcie policja uznała, że na wszelki wypadek lepiej poprosić grzecznie wieszcza, by zechciał nie zwlekając powrócić tam, skąd przybył.

Kto wtedy nie żył — wspomina po latach Kaczkowski — ten nie może mieć wyobrażenia o popularności, jaką cieszył się kiedyś Pol. Któraż panienka nie śpiewała „Grzmią pod Stoczkiem armaty, Błyszczą białe rabaty" albo „Leci liście z drzewa, Co wyrosło wolne"? „A czy znasz ty, bracie młody, Twoje ziemie, twoje wody...?" Znali, znali, umieli na pamięć. Imć Pan Benedykt Winnicki nie tak się może podobał: był zbyt bliskim krewnym Seweryna Soplicy, kreacji skompromitowanego w opinii Henryka Rzewuskiego. Ale *Mohort?* Kazimierz Wójcicki stawia go obok *Pana Tadeusza*, a Krasiński tak oto pisze o tym rapsodzie rycerskim (cytuję za Ludwikiem Dębickim: *Portrety i sylwetki z XIX stulecia*, seria II, Kraków 1906, s. 107): „*Mohort* jest bardzo pięknym, a szczególnie arcypoczciwym, staropolska zacność podniesiona do ideału poetycznego stanowi piętno wszystkich utworów Pola. O ile epopeja możebną jest w naszym wieku, o tyle jego poemata ją urzeczywistniają, podając następnym wiekom złotą nić z świętem uczuciem przechowanej tradycji". Sam Pol notuje w r. 1855 (s. 351): „Książę Władysław [Sanguszko — *J. J.*] miał komuś powiedzieć: «To brewiarz szlachecki». Przyznam się, iż to jest wyższa pochwała nad wszystkie." Zaś Wojciech Cybulski, wykładowca literatury polskiej na wrocławskim uniwersytecie, mówił w r. 1861 (cytuję za T. Mikulskim: *O Wincentym Polu nie jubileuszowo, Nowe Sygnały* 1957, Nr 20): „Pol jest śpiewakiem narodu, jakich niewielu wykazać może tegoczesna literatura Europy, a Polska żadnego innego".

Na szlacheckich brewiarzach modliła się nie tylko szlachta. Również czytająca publiczność mieszczańska, coraz bardziej emancypująca się kulturalnie, ale pozbawiona złotej nici własnej tradycji, chętnie lgnęła do ideału staropolskiej zacności. Sam Pol był przecież szlachcicem bardzo świeżej proweniencji: tatuś, lwowski c.k. hofrat, otrzymał austriacki patent szlachecki ledwie w 1815 roku. „Ale — jak to określił prof. Mikulski — w tym solidnym cudzoziemskim rodowodzie taił się jakiś Zagłoba herbu Wczele: on to nakazał Wincentemu Polowi zapuścić wąsy niegorsze od «ozdoby twarzy» Franciszka Kniaźnina, on też rozzuchwalił pióro Pola (w jego wspomnieniach historycznych i osobistych) do rozmiarów biograficznej gaskonady."

Do tej opinii o wspomnieniach Pola — nieco retorycznie przesadzonej — jeszcze wrócimy. Ale czyż można tu nie wspomnieć o tym, że wśród licznych portretów Pola znajduje się i taki, na którym autor *Mohorta* został odrobiony w kontuszu, pasie słuckim i przy karabeli? Gdy zaś pewien warszawski hrabia równie świeżej daty zachował się wobec Pola nie dość taktownie, ten ostatni zanotował w swym dzienniku: „Widzę, że można być... hrabią, a nie pojmować uczuć szlachcica. Pojmuję, dlaczego Warszawa nie może mieć poetów" (s. 351).

Znak równania został postawiony. Żeby być poetą, trzeba pojmować uczucia szlachcica. A przynajmniej, żeby być poetą wziętym, poetą narodowym. Gdyż sarmacki model kultury polskiej dominuje wciąż niemal niepodzielnie. Po klęskach 1846 i 1848 roku, po zmierzchu romantyzmu, bardziej niepodzielnie niż przedtem. Pol rozumiał to, czy też wyczuł, jak nikt inny. Odpowiadał na najbardziej autentyczne zamówienie społeczne. Pi-

sarze radykalnego skrzydła ówczesnej literatury, Dunin-Borkowski, Goszczyński, Ujejski, wiedzieli dobrze, co robią, gdy nie godzili się na tę popularność Pola, gdy posyłali w stronę pupila Dzieduszyckich, Krasickich i Sanguszków jeden pocisk polemiczny za drugim. Chodziło o coś więcej niż o mocno dwuznaczną rolę Pola w inwigilowaniu konspiracji galicyjskich na zlecenie kół konserwatywnych. Była to walka o oblicze polskiej kultury, o jej demokratyzację, o sposób pojmowania cech narodowych w sztuce, o zrzucenie z niej czerepu rubasznego. Tylko że pociski te nie mogły być skuteczne z tej choćby przyczyny, iż kontrpropozycje artystyczne demokratów były niewspółmiernie nikłe w zestawieniu z ich programem politycznym.

Bez przesady można więc powiedzieć, że w biografii Pola, a zwłaszcza w dziejach kariery jego utworów, ogniskuje się podstawowa problematyka historii i socjologii polskiej kultury przedpozytywistycznej. I dlatego *Pamiętniki* autora *Pieśni o ziemi naszej* otwiera się z niespokojnym oczekiwaniem.

Niestety. Zaczyna się od tego, że pamiętników Pola nie ma. Podobno były, ale nie ma. Podobno, bo/— jak wynika z przedmowy i komentarza Karola Lewickiego — wszystko prawie opiera się tu na hipotezach. Wiadomo tylko, że jakiś rzekomy pamiętnik Pola znajdował się w ręku prof. Henryka Mościckiego, a następnie — zdeponowany przez niego w Bibliotece Narodowej — spłonął w 1944 roku. Czy jednak zawierał on jakieś nieznane materiały rękopiśmienne, czy też był tylko zbiorem dawniej drukowanych urywkowych wspomnień — tego już nie wiadomo. „Zauważyć należy — pisze Lewicki — że prawie wszystkie, jakie były drukowane, wspomnienia Pola nosiły podtytuły «fragment» lub «z pamiętników», co nasuwa przypuszczenie, iż pochodziły one z [...] bliżej nie znanej większej całości [...] Nie należy wykluczać także przypuszczenia, że te drukowane wspomnienia miały ewentualnie dopiero w przyszłości stanowić jakiś zwarty pamiętnik..." (s. 12). To drugie przypuszczenie wydaje mi się znacznie bardziej prawdopodobne: choćby dlatego, że trudno sobie wyobrazić, aby tak znakomity historyk i wydawca, jak Mościcki, posiadając pamiętnik Pola przez lat kilkadziesiąt nie opublikował go i nie ogłosił nawet informacji o nim, gdyby były tam jakiekolwiek cenne a nie znane materiały. Zresztą i inne, skrupulatnie przez Lewickiego zestawione informacje na to by wskazywały.

W tym stanie rzeczy Karol Lewicki powziął — jak sam powiada — „koncepcję wydania jak gdyby zrekonstruowanego, a *de facto* nie istniejącego pamiętnika". Koncepcja ta okazała się niezbyt szczęśliwa. Wydawca zebrał 360 stron okruchów, włożył w to ogrom wytrawnej, archiwalnej i filologicznej pracy, przeprowadził drobiazgową krytyczno-porównawczą analizę tekstów, jakimi rozporządzał, zaopatrzył je w fachowy komentarz i staranne indeksy, ale próba skonstruowania czy też zrekonstruowania z tych okruchów tortu nie powiodła się, gdyż powieść się nie mogła. Otrzymaliśmy swego rodzaju *silva rerum*, zbiór heterogeniczny pod względem genezy i pod względem formy i nie tworzący zwartej całości.

Większą część tych okruchów pozbierał Lewicki po starych czasopismach, a także i po monografiach zawierających aneksy lub obszerniejsze cytaty źródłowe. Niektóre teksty znajdują się nawet w dziełach zebranych Pola. Są to więc luźne urywki wspomnieniowe, lapidarne autobiografie, kawałki dzienniczka prowadzonego w paru okresach życia, z których najdłuższy obejmuje 4 miesiące, reportaże z podróży i wędrówek naukowych ujęte w formę listów, wreszcie... zeznania śledcze składane w więzieniu lwowskim w 1846 r. i wcześniejsza relacja o rozmowie z prezesem gubernium, Kriegiem. Niektóre z tych materiałów publikowane były jeszcze przez samego Pola, inne po jego śmierci przez Henryka Biegeleisena, Karola Estreichera, Maurycego Manna i in. Lewicki przedrukowuje je czasem *in extenso*, czasem ze skrótami. Zasób ten uzupełniony został przez wydawcę własnymi jego znaleziskami rękopiśmiennymi: należy tu wspomnienie o żonie, krótkie wspomnienie o Wilnie roku 1830 i garść listów z prywatnej korespondencji Pola, publikowanych we fragmentach. Otóż w końcu nie wiem, dla kogo właściwie książka ta jest przeznaczona. Historyk bowiem, interesujący się epoką,

nie zadowoli się zapewne wyimkami i zechce sięgnąć do pierwodruków, tam zaś, gdzie to możliwe, do źródeł rękopiśmiennych. Zwyczajny zaś czytelnik, amator literatury pamiętnikarskiej, który sięgnie po książkę, skuszony jej nazbyt wiele obiecującym tytułem, dowie się z niej niewiele o Polu i o środowiskach, w jakich się obracał, a prawie nic o jego twórczości i o roli, jaką w Polsce ówczesnej spełniała. Czytelnik ten nie otrzymał nawet wstępu biograficznego ani historyczno-literackiego: nie zastąpi go przecież nawet najskrupulatniejszy komentarz filologiczny, przypisy ani noty biograficzne. Więc może materiał mówi sam za siebie? Niestety. Tylko kilka spośród zebranych tu tekstów posiada pewną wartość autonomiczną, tylko kilka warto czytać po prostu dla przyjemności samej lektury. Reszta miałaby sens jako aneksy do monografii lub jako uzupełnienia i glosy do pism literackich i naukowych Pola. Ale wydawać same glosy?

Najobszerniejszym, a zarazem najbardziej samodzielnym i najbardziej literackim tekstem są tu wspomnienia Pola z walk powstańczych na Litwie w maju i czerwcu 1831 roku, zmontowane z czterech oddzielnych fragmentów. Pol dał tym wspominkom bezpretensjonalny tytuł „obrazków litewskich", Lewicki opatrzył je wspólnym tytułem *Nie masz pana nad ułana...*, sugerując tym samym, że jest to jak gdyby autobiograficzny komentarz do *Pieśni Janusza*. Jeśli tak jednak, to jest to komentarz przekorny. Rzadko bowiem odezwie się na tych stroniczkach ta junacko-patriotyczna nutka, która wierszykom Pola zapewniła ich fantastyczną popularność. Najmocniejszą kartą jest tu nie żaden ułański sentymentalizm, lecz dramatyczny opis ponurego odwrotu z taborem rannych po przegranej bitwie szawelskiej. Konkluzja zaś ideologiczna Pola streszcza się w następującym zdaniu (s. 133): „Wielka idea, która pod danym sztandarem szeregi prowadzi, przewodniczy zapewne na chwilę tym, co przewodniczą walce, i tym wszystkim pod ich wodzą, co się wznieść zdołają do wysokości zadania; ale ogół szermierzy żyje życiem udręczonej, miotającej się i wściekłej bestii, która ma tylko mord, pożogę i rabunek na celu, która ma tylko szyderstwo, bluźnierstwo lub przekleństwo na ustach, która zna tylko tryumf krwawy; boleści rannych i jęki konających, głód, trud i pragnienie snu, chleba, krwi i śmierci — oto bodźce walczących szeregów. Przy bestializmie człowieka blednie aureola wielkich idei, za którą te zastępy walczą". Nie, taka synteza powstania nie mogła zrobić kariery w latach, kiedy w całym społeczeństwie, we wszystkich zaborach istniało namiętne zapotrzebowanie na legendę. Więc też słowa powyższe drukował Pol dopiero po czterdziestu latach, przedtem zaś była poezja ku pokrzepieniu serc: Dwernicki na przedzie i nie masz pana nad ułana...

Jeśli jednak „obrazki litewskie" tchną szczerością i autentyzmem, to gorzej rzecz się przedstawia ze wspomnieniami drezdeńskimi: o Mickiewiczu i Klaudynie Potockiej. Do tych przede wszystkim kartek odnosi się opinia Mikulskiego o „biograficznej gaskonadzie" Pola. Wiarygodność ich kwestionował również Stanisław Pigoń. Na łodzi pośrodku Łaby, „wśród ciszy gwiaździstej, wiosennej nocy", miał dać Mickiewicz Polowi patent na pisarza piosenek narodowych, później zaś przepowiedzieć mu jego drogę poetycką tudzież ideologie *stricte* tak, jak się one przez następne dziesięciolecia faktycznie ukształtowały. Historykom literatury zbyt to wszystko pachniało dorabianiem sobie *ex post* „legitymacji literackiej". Karol Lewicki broni Pola przed tym zarzutem twierdząc, iż legitymacja taka nie była mu już potrzebna po tak obfitym i głośnym własnym dorobku poetyckim (s. 394). Inne jest zdanie Pigonia: „Zwłaszcza po roku 1860, kiedy Ujejski zaatakował go [Pola] w jego charakterze narodowym, autorytetem Mickiewicza osłaniał on swe powołanie poetyckie. [...] Trudno się obronić myśli, że śpiewak *Mohorta*, skompromitowany nieco w opinii publicznej, tym bierzmem Mickiewicza osłaniał się jak tarczą. Ale to właśnie podrywa wiarę naszą w autentyczność bierzma". (*Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, „Czytelnik" 1958, s. 11 i 448). Trudno już będzie rozstrzygnąć definitywnie ten spór.

Ale oto pikniki nad Łabą kończą się i sceneria rwącego się co chwila filmu wspomnień Wincentego Pola zmienia się całkowicie. Poeta wiezie

bryczką spod Lwowa ukrywającego się przed policją Goszczyńskiego do podwawelskiego grodu. Tam zaś wpada w towarzystwo heglistów, z czego powstaje trudna antynomia: jak mianowicie między demokracją a heglizmem znaleźć drogę dla Polski. Antynomia chwilowo zostaje nie rozwiązana, gdyż pod wpływem ślęczenia nad filozofią Hegla Pol „zbiedniał tak bardzo, że go nawet dobrzy znajomi czasem nie poznawali", w ogóle zaś „agitacja stronnictw i filozofia zatruła mu życie". Dla odtrutki chodzi Pol na nieszpory, a po nieszporach na Wawel, by „ostudzić rozpaloną głowę chłodem marmuru grobowców". Z tej intelektualnej opresji ratuje go zaofiarowanie mu przez Ksawerego Krasickiego dzierżawy folwarku w sanockiem. Potem film urywa się na lat kilka. Potem widzimy poetę w roku 1840 w gabinecie Kriega, gdzie składa deklarację lojalności względem Austrii. Potem zaś wyrusza na wyprawę naukową w Karpaty.

Zbiór Lewickiego stanowi bogatszy komentarz do twórczości naukowej niż literackiej Pola. Nie tu oczywiście miejsce na omawianie tych zainteresowań Pola, które zaprowadziły go na pierwszą w Polsce uniwersytecką katedrę geografii oraz na fotel w Akademii Umiejętności i które znalazły wyraz w licznych studiach z zakresu hydrografii, meteorologii, geobotaniki, etnografii czy onomastyki. Wspomnimy tylko, że fachowcy, jak W. Szafer, St. Niemcówna i in., nie odmawiają Polowi, mimo jego dyletantyzmu, historycznego przynajmniej znaczenia i zasług naukowych. Natomiast zgromadzone w *Pamiętnikach* reportaże i korespondencje Pola wiążące się z jego pracami naukowymi i dydaktycznymi mówią jeszcze o czymś innym: o tym mianowicie, z jakim uporem walczył Pol z tradycyjną szlachecko-polską pogardą dla nauk przyrodniczych. Tę stronę działalności Pola, prowadzoną w nadzwyczaj niewdzięcznych warunkach, trzeba ocenić bezwzględnie pozytywnie, a kilka celnych anegdot daje satyryczny, lecz — w świetle ogólnej wiedzy o epoce — niewątpliwie wiarygodny obraz mentalności ówczesnej elity społecznej. „Uważają mnie — donosi Pol w jednym z listów (s. 237) — niektórzy literaci i nieliteraci za renegata, że pracuję w zawodzie nauk przyrodzonych, i nasyłają na mnie nudne obywatelstwo, protestując przeciw pisaniu geografii, a żądają, żebym pisał wiersze [...] powiadają dziś, iż nauki przyrodzone, mające jedynie na celu korzyść materialną, są wręcz przeciwne i nieprzyjazne narodowym dążnościom." Innym razem wysłuchał Pol następującej opinii o pewnym zoologu, co „siedzi tylko w książkach, nie ma z niego pożytku w sąsiedztwie": „Proszę też Acana Dobrodzieja, czy też to przystało na uczciwe obywatelskie dziecko, żeby się bawić jak bocian gadami albo niedźwiedzie hodować jak jaki leśniczy, żeby to się jaki aptekarz albo doktor tym trudnił, to bym się nie dziwił, ale dla p. Pietruskiego to nie przystoi". W takim to świecie przyszło Polowi kontynuować w jakiejś, skromnej na pewno, mierze dzieło Śniadeckich i Staszica i szczepić idee postępu nauk, techniki i cywilizacji. Ale też sam coraz bardziej w świat ten wsiąkał; z niego czerpał, dla niego pisał swoich Benedyktów Winnickich i Starostów Kiślackich, o których zresztą we wspomnieniach głucho.

Ale jest tu inny dokument, który robi wrażenie. Nie ma on bynajmniej charakteru pamiętnikarskiego. Są to zeznania składane przez Pola w 1846 roku, gdy, skatowany przez chłopów w jasielskiem, dostał się wraz z setkami szlachty do austriackiego więzienia. Zeznania te odnalazł przed 50 laty w lwowskim archiwum Henryk Biegeleisen, a Lewicki przedrukowuje za nim z dużymi skrótami, zaopatrzywszy je w nagłówek *W szponach dwugłowego orła*. Tytuł to trochę zanadto patetyczny, bowiem drapieżny skądinąd austriacki ptaszek dość szybko zorientował się, że w tym wypadku schwycił nie to, czego szukał, i wątpliwą zdobycz wypuścił. Pol był rzeczywiście bogu ducha winien. Kaczkowski (politycznie zresztą bardziej jeszcze mętna figura) opisuje w swym pamiętniku, jak to Pol w Tarnowie przed wybuchem powstania starał się penetrować spisek i prowadzić kontragitację przeciw „zarazie komunistycznych demagogów". Śledztwo nad Polem było więc rzeczywiście ironią losu. Ale też niewiele znaleźlibyśmy zeznań tak daleko posuniętych w swoim serwilizmie, jak te protokoły podpisane „Vincenz Poll von Pollen-

burg". Wręcz niesmaczne jest legitymowanie swojej lojalności cytowaniem napaści polemicznych „partii rewolucyjnej". Na szczęście dla Pola treść tych oświadczeń nie była, jak się zdaje, znana nikomu za jego życia.

Mimo to popularność Pola rosła równolegle z gwałtownością ataków przeciw niemu. Ale do tych spraw zbiór omawiany zawiera zaledwie parę aluzji. Ostatnie 25 lat życia Pola, na które przypada (w latach pięćdziesiątych) szczytowy okres sławy i znaczenia poety, ma wyjątkowo skąpą dokumentację autobiograficzną: trochę listów tyczących głównie spraw uniwersyteckich i rodzinnych i 20 stron notatek pamiętnikarskich z roku 1856 i 1860. Trochę tu glos do *Pachołęcia hetmańskiego* i *Pieśni o domu naszym*, parę portrecików ludzi z krakowskiej i galicyjskiej socjety i takie oto credo spisane pod koniec krymskiej wojny: „Dwa lata wojny pożrą europejskie kapitały i do prawdziwej wartości przyjdzie znowu praca, człowiek i ziemia [...] Jak praca przyjdzie do wartości, podźwignie się z nędzy robotnik. Z wartością człowieka dźwignie się Kościół; z wartością ziemi kraj i ów *ex lex* biedny szlachcic polski. Kapitał i rewolucja zgnębiły świat; z upadkiem obojga dźwignie się człowiek, naród i Kościół, a ziemia będzie znowu arką miłości i przymierza człowieka z Bogiem, narodu — z Kościołem" (s. 357).

Dzieło literackie Pola jest dziś prawie w całości martwe, razi swym prymitywizmem artystycznym i intelektualnym. Próba jego ożywienia byłaby zapewne daremna. To samo dotyczy chyba ożywienia sylwetki jego twórcy. Jeżeli Karolowi Lewickiemu udało się to w pewnym tylko stopniu, to przecież — jak sądzę — nie tylko z winy pożarów archiwów i bibliotek polskich, ale także po prostu dlatego, że była to w gruncie rzeczy indywidualność mało ciekawa: ani wielki charakter, ani wielki umysł.

Cóż więc pozostaje? Pozostaje bardzo wiele. Pozostaje Pol historyczny, Pol jako symbol niemal, jako wcielenie pewnej epoki, pewnej klasy i pewnego modelu kultury, Pol uwikłany — bez własnej woli nawet — w wielką, p o l i t y c z n ą walkę o to, jakie cechy psychiczne narodu zostaną utrwalone w jego kulturze i przekazane następnym pokoleniom. Sądzę, że można by z samych dostępnych tekstów źródłowych ułożyć o tym żywą i zajmującą książkę. Ale nie mogłaby się ona ograniczyć do autobiograficznych przyczynków. Musiałyby do niej wejść teksty o Polu, pokazujące recepcję jego utworów i dzieje jego legendy za życia i po śmierci. Trzeba by sięgnąć do adwersarzy i do obrońców, do Leszka Dunin-Borkowskiego i Karola Balińskiego, do Kornela Ujejskiego i Maurycego Dzieduszyckiego.

Ale dosyć już grymaszenia. W końcu każdy warsztatowo rzetelny trud edytorski jest użyteczny, a praca Lewickiego pod tym względem zasługuje na pełne uznanie. Łatwo krytykować koncepcje i sypać pomysłami, trudniej zrobić porządną książkę.

Jerzy Jedlicki

DRAMAT WARSZAWSKICH „OGRÓDKÓW"

Witold Filler: *Melpomena i piwo*. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy. Biblioteka Syrenki. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska; str. 308.

Z początkiem czerwca wielcy aktorzy warszawskich „Rozmaitości" wyjeżdżali co roku na zasłużoną kurację i odpoczynek, „do wód". Turyści przyjeżdżający w tym czasie do stolicy i liczni warszawiacy, którzy się nie mogli obyć bez teatru, odczuwali głód widowisk. A ponieważ potrzeba, w myśl żelaznych praw ekonomicznych, szuka swego zaspokojenia, powstała nowa forma teatru, tzw. „ogródki".

Sprawa nie była bynajmniej prosta i łatwa. Podobnie jak w Paryżu przed Wielką Rewolucją, istniał wtedy w

Warszawie przywilej monopolistycznej wyłączności tzw. Teatrów Rządowych. We Francji na straży przywileju dla „Comédiens du Roy" stał feudalny *ancien régime*. U nas rząd zaborczy zazdrośnie strzegł wyłącznych praw teatrów przez siebie kontrolowanych; chodziło tu o względy finansowe, skoro teatr był drogi, a konkurencja mogłaby spowodować konieczność zwiększenia wydatków. Chodziło zapewne o zazdrośnie chronione poczucie, że teatr uprzywilejowany jest własny, nadworny, jedynie powołany do działania; jak za dawnych Burbonów we Francji uważali carscy dygnitarze, że *„théâtre c'est moi"*, nadworna sztuka powinna więc być prestiżowo przez nich wyłącznie chroniona i protegowana. Lęk przed inicjatywą narodu podbitego mógł mieć także charakter polityczny; cenzura działała, ale zawsze to pewniej mieć wszystko w rękach, niż interweniować dopiero — z zewnątrz.

Dlatego to inicjatywa przedsiębiorców musiała się ograniczać do tych punktów teatralnego życia, które nie miały większego znaczenia dla Teatrów Rządowych: okresu letniego, gdy się „Rozmaitości" i „Wielki" zamykało. Podobnie i we Francji w okresie rozwoju teatru „jarmarcznego" walka tego teatru ze scenami uprzywilejowanymi miała początkowo charakter rozmyślnie drugorzędny, marginesowy; w ten sposób niepostrzeżenie wprowadzono „do świątyni" konkurencyjne konie trojańskie. Byłoby może przesadą porównywać znaczenie paryskiego teatru „jarmarcznego" do warszawskich „ogródków", ale pewne wyraźne i interesujące analogie zdawałyby się wskazywać, że i w dziedzinie kultury działają prawa rozwoju, które tak czy owak rozsadzają przywileje monopolistyczne.

Wszystkie te względy muszą kierować naszą uwagę na sprawę warszawskich „ogródków". Ich działalność rozwija się w najcięższym dla naszej kultury okresie, od Powstania Styczniowego do rewolucji 1905 roku. Mimo to „ogródki" do ostatnich czasów były raczej legendą niż dobrze poznanym terenem badań. „Stroniczka petitu w *Teatrze warszawskim* Rulikowskiego, kilka zdań w *Stu latach sceny polskiej* Rapackiego, trochę anegdot i wspominków w pamiętnikach. To wszystko!" — mówi specjalista przedmiotu, Witold Filler. Dopiero ostatnio zaczęto temu tematowi poświęcać uwagę. Profesor Zygmunt Szweykowski napisał o teatrzykach ogródkowych pracę drukowaną w *Pamiętniku Teatralnym* (zeszyt 3—4, z 1958 r.). Witold Filler, który do studium Szweykowskiego opracował mapkę ukazującą rozmieszczenie „ogródków" w Warszawie w latach 1868—1903, daje obecnie uroczą i pięknie napisaną monografię o całokształcie ogródkowego zjawiska.

Żelazna reguła w zakresie humanistyki stwierdza, że „to, co się z trudem i mozołem pisze, łatwo się czyta". Witold Filler, młody aktor a zarazem historyk, znakomicie panuje nad tematem. Można sobie wyobrazić, ile wysiłku wymagało zebranie materiałów. Trzeba było przewertować całe stosy ówczesnych dzienników i tygodników, by zdobyć poszczególne informacje. Na ogół prasa warszawska zamieszczała wzmianki o teatrzykach ogródkowych w rubryce miejskiej, a nie w odcinku literackim. Zbadał też Filler materiały archiwalne, przeczytał liczne teksty repertuarowe. Wprawdzie „ogródkom" nie poświęcono — jak wspomniałem — osobnych prac monograficznych, niemniej pewne cząstkowe oświetlenie zjawisk można znaleźć w 40 książkach, których spis podaje Filler na końcu swej monografii. (Od *Żółtej księgi, czyli kroniki teatru* Michała Szymańskiego, która jako rękopis figuruje w Bibliotece Jagiellońskiej, oraz *Pożegnalnego i ostatniego benefisu afiszera* Jana Elijaśkiewicza, Poznań 1877, aż do wartościowej i niesłusznie zapomnianej monografii Adama Dobrowolskiego o Blizińskim, Kraków 1894, *Komediantki* Reymonta, *Podręcznika sztuki dramatycznej* A. Trapszy, *Pism* Sienkiewicza i *Kronik* Prusa oraz niezrównanego *Świata aktorskiego moich czasów* Adama Grzymały-Siedleckiego). Filler skrupulatnie zestawił tę bibliografię, do której można by zapewne dorzucić niektóre, opuszczone tu, pozycje, jak: *Pamiętniki* Zelwerowicza, Księga jubileuszowa Adwentowicza (z cennym diariuszem biograficznym profesora Stanisława Dąbrowskiego), monografie PIW-u o Adwentowiczu, Zelwerowiczu, Ćwiklińskiej czy przedwojenne monografie Grzymały o Solskim oraz Horzycy o Zelwerze.

Materiał faktów i danych nie został przez Fillera zebrany jedynie po to, by pozwolić na skonstruowanie

monografii naukowej. Nasz autor odznacza się niewątpliwym talentem także i literackim (który przejawił się już w monografii o Janie Królikowskim). Podstawową cechą tego talentu jest — zmysł kompozycji, konstrukcji. Filler daje w swej książce coś w rodzaju „dramatu warszawskich teatrów ogródkowych", ukazując ich genezę, zróżnicowanie wewnętrzne i walkę sprzecznych tendencji, wzloty i upadki, wreszcie agonię, na tle nowych zjawisk kulturalnych i społecznych, tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Znając wybornie zagadnienie i całe jego „zaplecze", panując nad nim, świadomie dobierając fakty najważniejsze i najbardziej charakterystyczne, pięknie stosując anegdotę i dowcip, autor książki pozostawia czytelnika pod wrażeniem, iż żegna dobrych i miłych znajomych: bohaterów ogródkowej „epopei".

By dać pojęcie o wartości tej książki, wolno powołać się na urocze rozdziały o dwóch wybitnych indywidualnościach aktorskich, którymi mogą się pochlubić warszawskie „ogródki": jeden z nich dotyczy Adolfiny Zimajer (1852—1959), która, urodziwszy (jak wynika z załączonych do książki not biograficznych) w 18 roku życia córeczkę, zapewne zmuszona sytuacją życiową, ale i czerpiąca z olbrzymich zasobów talentu, zdrowia, energii, pomysłowości, dowcipu, wdzięku i szaleńczej wręcz pracowitości — stworzyła swój własny styl interpretacyjny, stała się już nie tylko ulubienicą, ale wręcz „bóstwem" Warszawy, zdobyła (niemal jak Modrzejewska) popularność w Ameryce i Niemczech, brała honoraria pięćsetdolarowe w nowojorskim Terence Theatre i związana była z całą 40-letnią „ogródkową zabawą w teatr". Filler, wiedziony intuicją i instynktem nowoczesnego aktora, daje bardzo ciekawy opis występów Zimajerki w wodewilu *Dziecko szczęścia*, rozbudowując wzmianki z *Tygodnika Ilustrowanego*. Ten uroczy rozdział książki (drukowany już poprzednio w dwutygodniku *Teatr*) jest wybornym przykładem umiejętnego pisania o sprawach aktorskich.

Drugi przykład — to charakterystyka innej wielkiej gwiazdy warszawskich „ogródków": Rufina Morozowicza. Czytelnicy dzisiejsi znają go już ze *Świata aktorskiego* Grzymały-Siedleckiego. Filler daje nowe szczegóły, podkreśla odwagę Morozowicza, pozwalającą często na grę „przeciw publiczce", analizuje istotę jego komizmu, kończy ciekawym akcentem z biografii artysty, który zajmował się i magnetyzerstwem, i fabrykacją win.

Zasługi „ogródków" to nie tylko formowanie się nowych kadr aktorskich — ale i nowy repertuar. Niektóre przedsiębiorstwa ogródkowe, przełamując zasady niepłacenia honorariów autorskich i zdradzając poważne ambicje — wprowadziły na scenę warszawską autorów o tak wielkim znaczeniu, jak Bliziński (nawet *Pan Damazy* i *Rozbitki*), Bałucki (np. *Dom otwarty*, *Gęsi i gąski* oraz ostre satyrycznie *Ciężkie czasy*), Przybylski (*Wicek i Wacek*), Zapolska (*Małka Szwarcenkopf*, *Kaśka Kariatyda*, *Jojne Firułkes*), nie mówiąc już o Abrahamowiczu i Ruszkowskim, Dobrzańskim, Lubowskim, Zalewskim, Fredrze-synu *, Szoberze, Anczycu... Dziś jeszcze poprzez *Żołnierzy królowej Madagaskaru* i *Jadzie wdowy* (których adaptacji nie należy przeceniać) nasz repertuar rozrywkowy nawiązuje do epoki „ogródków".

Filler wcale zresztą nie wyolbrzymia zjawiska „ogródków". Były to przedsiębiorstwa obliczone na zysk. Ich geneza wiązała się ze słuchaniem piosenek przy piwie, zrazu przez imigrantów niemieckich, w tzw. „bawariach". Ich kasy były obciążone haraczem 1/6 na rzecz Teatrów Rządowych oraz poważnymi podatkami miejskimi, nie mówiąc już o zyskach wynajmujących sale restauratorów. Ich publiczność, podczas kanikuły, chciała się przede wszystkim bawić. Stale więc zjawia się w „ogródkach" zjawisko szmiry, działa smutne prawo wypierania dobrego repertuaru przez zły, niektórzy przedsiębiorcy wyzyskują lub wręcz rabują aktorów, inni mają tendencje do zrównania „lekiej muzy" z czymś w rodzaju prostytucji. Tym ciekawsze są na tym tle zjawiska poważnych artystycznych ambicji u takich przedsiębiorców, jak Dorożyński, Trapszo, Wołowski. Rozumieli oni, że działalność „ogródków" przekracza swym zakresem potrzebę samej tylko kanikularnej działalności rozrywkowej. Jak

* Wymieniając jako „Fredrowskie" sztuki młodego Fredry, autor zapomina zaznaczyć, że nie chodzi tu o utwory autora *Zemsty* i *Ślubów*.

słusznie pisał *Kurier Czerwony* z 7.X.1874 roku, „ilość teatrów stosować się musi do liczby ludności", więc Warszawa lat siedemdziesiątych musiała ich posiadać więcej, mając 300.000 mieszkańców i szybko rozwijając swą gospodarkę, niż jako 100.000 miasto z okresu, gdy wznoszono gmachy na Placu Teatralnym. Otóż „ogródki", by użyć trafnej definicji Fillera, „pierwsze podważyły monopol carskiej prezesury", „przyzwyczaiły Warszawę do teatrów licznych i różnych. One były przysłowiową kroplą drążącą kamień".

Jak wiadomo, nie przetrwały pierwszej wojny światowej. Z pewną melancholią opisuje Filler moment zmierzchu tych przedsiębiorstw. W latach 80-tych i 90-tych gromadziły czasem po kilka tysięcy widzów, niektóre sztuki dawano po 100 razy. W latach 1906 i 1908 już tylko nieliczni widzowie zjawiali się u „ostatnich Mohikanów" ogródkowych. Profesor Szweykowski uważa za datę finału „ogródkowości" wybuch pierwszej wojny światowej; Filler oznacza datę o kilka lat wcześniejszą. Wydaje mi się, że pewne ślady „ogródków" istniały rzeczywiście po rok 1914 i przypominam sobie, iż — przyjeżdżając w latach dziecinnych z Krakowa do stryja mej matki, D-ra Ignacego Baranowskiego, w latach 1912 i 1913 ze zdumieniem 8-letniego brzdąca oglądałem w oficynie domu przy Krakowskim Przedmieściu 7 owe przybytki, budzące zgrozę u niektórych warszawiaków (ale nie u mego, pełnego poczucia humoru, dziadka). Dopiero w latach międzywojennych kino, piękny rozwój warszawskiej rewii oraz komedie muzyczne położyły definitywnie kres „ogródkom".

Może zresztą przestał działać urok „owocu zakazanego". Nie tylko prezesi Teatrów Rządowych zwalczali przed 1905 rokiem nasze „ogródki"; władze szkolne wydały surowy zakaz uczęszczania na te widowiska uczniom szkół średnich, pod rygorem „wilczego biletu". Wiadomo, że za obejrzenie sztuki Zapolskiej w jednym z tych teatrów wydalono ze wszystkich szkół Kongresówki — Aleksandra Zelwerowicza, co go zmusiło do przeniesienia się w głąb Cesarstwa. (Ciekawe jednak, że poprzednio uszło mu na sucho, dzięki pseudonimowi i charakteryzacji, występowanie w *Komedii omyłek*, granej w „ogródku" przez teatr łódzki.)

Dowcipna i urocza książka Fillera jest lekturą godną zamyśleń. W XIX wieku teatr miał w Polsce znaczenie ogromne. Cenzurowano wtedy w Warszawie nawet mowy pogrzebowe, napisy informacyjne musiały być dwujęzyczne (np. „Nadeszła śmietana do sklepu"), ze szkół wygnano język polski. Natomiast w „Rozmaitościach" i „Wielkim" grano po polsku, czasem — choć rzadko — przenikał tu Słowacki, Modrzejewska pozwalała sobie na recytowanie zakazanych utworów romantycznych (co ją zresztą drogo kosztowało: za wręczoną jej wiązankę kwiatów o barwach narodowych wypędzono pewnego ucznia ze wszystkich szkół, tak że popełnił samobójstwo, a jej samej, kilka lat później, wzbroniono występów na obszarze całego imperium carskiego). Szerzył się więc u nas kult aktorów, na pogrzebie Żółkowskiego była 1/3 ludności Warszawy, a etykietki cukierkowe zdobiono podobiznami Królikowskiego. Skromne warszawskie „ogródki" (o których tak pięknie pisze Witold Filler) miały swój niewielki, lecz niewątpliwy udział w walce o kulturalne samozachowanie narodu.

Wojciech Natanson

PRASKIE JARO

W tym roku „Praskie Jaro", czyli czechosłowacki sezon muzyczny, było specjalnie okazałe i cieszyło się wielkim powodzeniem zarówno wśród mieszkańców stołecznego grodu, jak i wśród niezwykle licznie przybyłych cudzoziemców. Uroczysty ten festiwal był tylko jednym z obchodów, jakimi Czesi czczą piętnastolecie odzyskania niepodległości państwowej. Obok „Praskiej Wiosny" w pełni trwały przygotowania do „Spartakiady" — tradycyjnego zlotu sportowego, mającego odbyć się w czerwcu. Jeżeli dodamy do tego przygotowania do wyborów i do uchwalenia nowej konstytucji — to ujrzymy, że podczas mojej wizyty w Pradze trwał nie tylko sezon artystyczny, ale i polityczny. Przyczyniło to pięknemu miastu niezwykłego ożywienia.

Wiosenny sezon muzyczny — budził wiele entuzjazmu. Rzeczywiście trudno o większy wybór najlepszych wykonawców, sław muzycznych, wspaniałych zespołów, solistów i dyrygentów. Jeżeli czasami program tych koncertów wydawał się przestarzały czy monotonny, to wykonawstwo nie zawiodło nigdy. Oczywiście ogromnie cieszyło Polaków powodzenie Wielkiej Orkiestry Polskiego Radia z Katowic i wspaniały tryumf jej dyrygenta, Jana Krenca. Krenc przeszedł sam siebie na dwóch koncertach w Pradze i na jednym w Mariańskich Łaźniach — i wzbudził nie tylko entuzjazm sali, ale dostał w prasie czechosłowackiej takie krytyki, jakie rzadko daje się gdziekolwiek czytać. Stefania Woytowiczówna, nasza piękna i doskonała śpiewaczka, nie potrzebowała zdobywać czeskiej publiczności. Jest ona już od kilku lat bardzo popularna w Pradze i można powiedzieć, że tu właśnie zdobyła sławę światową i co najważniejsze... światowe kontrakty.

Największe jednak wrażenie wywarł na mnie krótki koncert popołudniowy, jaki odbył się na Hradzie. Orkiestra, umieszczona na tle wspaniałej sylwety katedry świętego Wita, pod dyrekcją Karola Ančerla wykonała sześć poematów symfonicznych Smetany, znanych pod ogólnym tytułem *Moja Ojczyzna*. Świetne wykonanie tych genialnych poematów, całe otoczenie Hradu, wspaniałe gotyckie ściany i złocenia odwiecznej katedry — pogoda majowa i dolatujące z podhradzkich ogrodów ćwierkanie i gwizdanie kosów — wszystko to składało się na niebywałe widowisko i słuchowisko. Nie mąciły wrażenia przelatujące od czasu do czasu nad katedrą i podwórcem samoloty (pasażerskie) — a wykonanie poematów Smetany było tak obliczone, że uderzenie godziny piątej na wielkim zegarze kościoła, które mogłoby zamącić muzykę, wypadło akurat w przerwie pomiędzy jednym a drugim poematem.

I właśnie te poematy Smetany dały mi najwięcej do myślenia. Jakaż jest ta Ojczyzna Smetany? Na odpowiedź składały się inne sprawy, nie tylko muzyka. A więc wspaniałe pejzaże Pragi w majowych dniach, kiedy wszystko zieleni się i kwitnie, a więc wycieczki w okolice tego miasta, tak pełne czułych, prawie sentymentalnych widoków (jak na przykład spływ Wełtawy i Łaby, i miasteczko ciche na wzgórzu nad tym spływem, i stary park pomiędzy rzekami, i daleki widok na szmaragdowe łąki) — a więc i pamiątki minionych

czasów, zamki i pałace w niezwykłej obfitości, występujące wszędzie naokoło stołecznego miasta i dalej...

A więc i wystawa *Czechosłowacja 1960*, ogromna wystawa, znakomicie podana i wykazująca wysoki poziom sztuki użytkowej u naszych sąsiadów, demonstrująca nie tylko niebywały pietyzm w odnowie starych zabytków, pomysłowość i zmysł estetyczny w tworzeniu nowych wartości — ale i zadziwiający postęp techniczny i przemysłowy. Szczególnie dziedzina automatyzacji pokazana była na tej wystawie w sposób imponujący.

Toteż chyba nie do pogardzenia jest zainteresowanie Czechosłowaków, jakie okazują dla naszej sztuki i literatury. Z piśmiennictwa naszego nic lub prawie nic nie jest im obce. A prześlicznie zawsze wydawane książki czeskie i słowackie zawierają mnóstwo przekładów — nawet rzeczy, które zdawałoby się najtrudniej przełożyć i najtrudniej zainteresować nimi czytelnika. Ale czytelnik jest zawsze czytelnikiem i lubi płatać figle wydawcom: któżby się mógł spodziewać, że czeskim bestsellerem będzie raptem *Myszeis* i *Monachomachia* Krasickiego, w doskonałym zresztą przekładzie?

Niespodzianką dla nas będą tomy wierszy Gałczyńskiego i Różewicza po czesku. Gałczyńskiego świetnie przełożył Jan Pilař, a Różewicza — doskonała poetka Dvořačkova. Chciałbym, aby się nasi wydawcy odwzajemnili Czechom, dając nam przekłady np. z Nezvála, którego sześćdziesiąte urodziny pośmiertnie obchodziliśmy właśnie razem w Pradze, albo ze świetnego żyjącego poety Hrubina.

Z witryn sklepowych wszędzie w Pradze spogląda twarz młodocianego Chopina: to afisz Roku Chopinowskiego. Praga znakomicie zorganizowała obchody tego Roku, trwają one powszędy, zapoczątkowane wielką uroczystością w dniu 22 lutego w stolicy. Najpiękniej mają się prezentować obchody w Mariańskich Łaźniach na jesieni. Podczas mojego pobytu w Czechosłowacji otwarto w tej miejscowości kuracyjnej muzeum chopinowskie. Staranni szperacze odkryli mnóstwo pamiątek po naszym kompozytorze, nawet zapiski lekarza, u którego konsultowali się rodzice Chopina w owoczesnym „Marienbadzie".

Pięknie było w Pradze podczas „Wiosny Praskiej". Ale najpiękniejsze chyba było skonstatowanie, że jesteśmy tak bardzo różnymi narodami, tak przeciwni w wielu reakcjach, tak do siebie niepodobni — i chwilami zadziwiająco obcy — a mimo wszystko tyle spraw nas łączy, tyle wielkich rzeczy po społu interesuje, tyle możemy nauczyć się od siebie i skorzystać. Powinniśmy budować naszą wzajemną przyjaźń i wzajemne zrozumienie nie tylko przez jedną muzyczną wiosnę, ale przez cały rok.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Jak szalenie oddzielone od siebie są u nas te dwa światy: świat nauki o literaturze i krytyki literackiej. W pismach literackich prawie nie ma prac historycznoliterackich. Zostały one prawie całkowicie skanalizowane w czasopismach ściśle naukowych. Tak nie było. W tym czasie np., kiedy Instytut Badań Literackich był w ofensywie teoretycznej, w okresie swego Sturm und Drang, prace jego czołówki naukowej, dyskusje wokół nich były wciąż obecne w życiu literackim i stanowiły jego część składową. Abstrahuję teraz od wartości tych prac. Dość że były, w taki czy inny sposób czyniły czytelnika literatury *au courant* badań literackich, które, jak mi się wydaje, stanowią integralny składnik całej atmosfery literackiej.

Oczywiście, dzieje się tak tylko wtedy, gdy przedmiotem prac naukowych są zagadnienia kluczowe historii i teorii literatury, bliskie każdemu czytelnikowi. Nie wtedy, gdy badania rozpraszają się na dziesiątki i dziesiątki przyczynków, gdy brak im zdecydowanego kierunku. Że tak jest (niestе-

ty czy na szczęście), można przekonać się przeglądając znakomicie redagowany Biuletyn Polonistyczny IBL, ukazujący się już trzeci rok pod redakcją prof. H. Wolpego. Biuletyn informuje o pracach Instytutu Badań Literackich oraz poszczególnych katedr historii i teorii literatury, a także dziedzin pokrewnych, takich, jak teatr i film. Daje przegląd działalności naukowej poszczególnych badaczy, nie wyłączając najmłodszych. Zamieszcza kompletny wykaz wszystkich prac naukowych lub krytycznych drukowanych oraz będących w przygotowaniu (uwaga: tu daje się odczuć brak indeksu, gdyż wykaz ten jest podany w rozbiciu na katedry). Zawiera nawet wykaz rozpoczętych i znajdujących się w realizacji prac doktorskich. Na końcu, w części *Różne*, informuje wreszcie o szczególnych przedsięwzięciach badawczych lub edytorskich, w których łączą się różne zespoły, a także o podróżach naukowych, kursach, konferencjach etc. Jest to zatem kompletny, przejrzysty przegląd działalności całego środowiska polonistycznego.

Trudno człowiekowi z zewnątrz wysnuwać jakiekolwiek wnioski. Oczywiście, znaczna większość tych prac, nawet tych, które podejmują badacze najwybitniejsi, pośród nich krytycy związani ściśle z literaturą współczesną, mający za sobą osiągnięcia w dziedzinie eseju, znaczna więc większość tych prac ma charakter przyczynkarski. Trudno wśród nich wynaleźć jakiś kierunnek, jeśli odliczyć okoliczności rocznicowe, np. Rok Słowackiego. Jedna tylko katedra Teorii Literatury Polskiej U. W., pod kierunkiem profesora K. Budzyka, legitymuje się sprecyzowanymi zainteresowaniami całego zespołu, przy czym rezultatem tej działalności są dzieła tak ambitne i podstawowe, jak Słownik Terminów Literackich pod redakcją prof. Budzyka oraz czterotomowe wypisy teoretyczno-literackie pt. *Historia doktryn stylistycznych* ostatniego pięćdziesięciolecia pod redakcją prof. R. Mayenowej.

Drugą cechą charakterystyczną jest oddalenie prac historycznoliterackich i teoretycznych od współczesności czy też raczej „nowoczesności" literackiej. To znaczy, że niewiele jest prac, do których krytyk literatury współczesnej ma po co zaglądać. Oprócz wydania pism wybranych kilku krytyków, do których opracowuje się wstępy, nie ma prawie zupełnie prac dotyczących krytyki. Nie tknięte jest właściwie dwudziestolecie, z kilkoma zaledwie wyjątkami dotyczącymi pisarzy takich, jak Boy, Strug, Tuwim.

Prace mają przy tym wszystkim charakter bardzo wąski, wyłącznie interpretatorsko-bibliograficzny, bez szerszego powiązania z tłem bądź to historycznym, bądź to filozoficznym. Niewiele jest wreszcie ambitniejszych prac komparatystycznych.

Nie trudno zresztą znaleźć przyczynę takiego stanu rzeczy. Jeśli porównać działalność badaczy doświadczonych z działalnością badaczy najmłodszych, ci ostatni atakują problemy węzłowe, wciąż nowe, a niektórzy (np. J. Stawiński) wykazują aktywność wprost imponującą. Nie można tego powiedzieć o luminarzach nauki o literaturze, którzy tkwią wciąż w tej samej problematyce eksploatując nieraz po raz setny ten sam temat. (Osobnego np. wzruszenia dostarczył mi spis wykładów katedry U. J. na rok 1960. Dwanaście lat temu był identyczny!) Ucieszyłem się także, że prof. Markiewicz w roku 1959 ogłosił wstęp do *Lalki* Prusa. Przypuszczam, że jest tak samo świetny, jak w roku 1959.) A poza tym ta szalona cząstkowość! Ani jednej pełnej monografii, ani jednego zamachu na całokształt jakiegoś zagadnienia. Wciąż ten mrówczy trud wznoszenia fundamentów pod „przyszły gmach". I wreszcie nikła działalność popularyzatorska i dydaktyczna. Jest to zresztą zarzut raczej w stronę wydawnictw wymierzony, że nie podejmują serii portretów lub monografii literackich przeznaczonych dla „szerokiego ogółu" (tak jakby historia literatury nie była przeznaczona dla „szerokiego ogółu" kulturalnych, oczytanych czytelników). Brak wreszcie przedsięwzięć o charakterze encyklopedycznym.

Krótko mówiąc: od katedr wieje nudą i profesjonalnością. Podobnie wieje od *Pamiętnika Literackiego*, do którego zaglądamy z tym większą nadzieją, im bardziej beznadziejne stają się periodyki literackie. Po dwóch poprzednich, ciekawych numerach *Pamiętnika* obecny nie przynosi rewelacji. Jedynie lektura studium prof. Jana Hulewicza pt. *Działalność wydawnicza Akademii Umiejętności w Krakowie w zakresie*

historii literatury polskiej oraz historii oświaty i szkolnictwa w Polsce w latach 1873—1918 może dostarczyć pewnych emocji, zwłaszcza po lekturze smutnego *Biuletynu Polonistycznego*.

Zawód budzi także nowy (3) numer *Przeglądu Humanistycznego*. Pismo to drukuje dzieła przeważnie w odcinkach oraz Monikę Warneńską, którą konsumujemy gdzie indziej w dostatecznych ilościach. Pewne zainteresowanie wzbudza jedynie szkic Pierre Arnaud pt. *Współczesna literatura francuska i filozofia*. „Literatura nieustannie wtóruje filozofii — czytamy — ale w naszej epoce pisarz nie jest już bezwiednym filozofem. Filozofia zza kulis wyszła na scenę, a wszystkie przejawy działalności intelektualnej upodobniły się do niej w tak wysokim stopniu, że zatraciła charakter odrębnej dziedziny". Wskazuje tu autor na rolę egzystencjalizmu: „wraz z dziełem Sartre'a po raz pierwszy wykrystalizowuje się w stanie tak czystym filozoficzne powołanie literatury". Sartre jest przede wszystkim filozofem, stwierdza Arnaud, mógł zaś przejść bezpośrednio od filozofii do literatury, ponieważ jego filozofia zawierała określoną koncepcję literatury, „a raczej określoną koncepcję związków między literaturą a filozofią i między literaturą a życiem". Jakaż to koncepcja? Że mianowicie granica między literaturą a rzeczywistością ulega zatarciu, likwidacji. Autor wskazuje na poszczególne etapy owej „likwidacji". Wskazuje na rolę nadrealizmu oraz Bergsona. Następnie zaś przechodzi do „antyliteratury", aby stwierdzić, że wszystkie te zjawiska oznaczają tendencję regresyjną: „myśl cofa się, jak gdyby chciała przemierzyć w przeciwnym kierunku drogę ewolucji ludzkości". „Czynnik humanistyczny cofa się przed czynnikiem pozaludzkim". Tego strasznego czynu dokonał Mallarmé, ponieważ unicestwił pojęcie. Potem był Valéry, skąd już tylko krok do Robbe-Grilleta. „Rozpacz — nareszcie słowo, do którego nasza analiza w końcu musiała dotrzeć." P. Arnaud wyznaje, iż od początku przeczuwał, że „tendencje filozoficzne we współczesnej literaturze... wynikają z klimatu psychicznego i zbiorowego stanu duszy". Zanalizowawszy jednak pokrótce dzieło Montherlanta i Saint-Exupéry'ego, którzy niezmiernie posunęli naprzód proces pogrążania człowieka w nicość („A i poświęcenie musi okazać się śmieszne — pisze Arnaud o *Nocnym locie* — jeśli wynika ze współzawodnictwa dwóch konkurencyjnych linii lotniczych), zanalizowawszy zatem tych dwóch „wątpiących", przechodzi do prób transcendencji religijnej, aby w paru zdaniach stwierdzić, że są one również bezowocne, ponieważ polegają — jak u Claudela — nie na rozwiązaniu, lecz na usunięciu problemu. „Problem" rozwiązuje natomiast Pierre Arnaud, ponieważ stwierdza, że go po prostu nie ma. „Nasza epoka nie zasługuje na ten nadmiar zaszczytu czy zniewagi, jaki jej się okazuje, przedstawiając ją jako krytyczny i katastroficzny okres ludzkości, jako moment historyczny..." „Postawa pesymizmu i obrzydzenia, przyjęta przez „pisarzy współczesnych, nie wynika z obserwacji naszej epoki". „Naprawdę trzeba być całkowicie pozbawionym poczucia śmieszności, by w epoce atomu i lotów międzyplanetarnych... wątpić w rozum."

Skąd to się wzięło w takim razie? — zapytuje Arnaud. Z Bergsona — powraca tryumfalnie do punktu wyjścia — gdyż on to sprawił wtargnięcie filozofii do literatury, dziennikarstwa, a nawet życia codziennego. To samo było w starożytności i stanowiło wówczas zjawisko dekadenckie. U nas także — konkluduje Arnaud — i aby nie było już żadnych wątpliwości wbija ostatni gwóźdź: „Doszliśmy do wniosku, że powołanie filozoficzne literatury jest dowodem dekadencji". A to świetnie! — jak mówi Jarosław Iwaszkiewicz.

Reszta w skrócie. W 3 numerze *Więzi* bardzo interesujące materiały, dotyczące przestępczości gospodarczej oraz szkic Jacka Łukasiewicza o współczesnej poezji *(Sarenka)*. Ciekawy, bo próbuje niejako wysnuć kształt niepokoju współczesnego z wierszy współczesnych — kształt niepokoju najmłodszych. Ciekawy, bo osobisty, nieprofesjonalny, bo utrzymany w tonie jakiegoś dialogu bezpośredniego, bez tych udawań belferskich, pseudonaukowych.

W 70-tym numerze *Znaku* niezmiernie ciekawy szkic Tadeusza Żychiewicza pt. *Współczesne życie rodzinne*. Trochę faktów, trochę cyfr, trochę ostrożnych wniosków.

I na koniec z innej beczki: pierwszy tegoroczny numer *Kwartalnika Filmowego* zawiera materiały dotyczące nowych technik aktorskich: aktorstwa filmowego i telewizyjnego. Zwracają uwagę wypowiedzi wybitnych młodych aktorów, Tadeusza Łomnickiego i Gustawa Holoubka.

Andrzej Kijowski

O PRZEOBRAŻENIU CZŁOWIEKA

Przed dwoma laty ukazała się w Anglii książka* niezwykłej wagi. Dziwnym trafem prawie nie została zauważona. Jedynie T. S. Eliot wymienił ją w *Sunday Times* jako „książkę roku", która wywarła na nim największe wrażenie od czasu Ortegi y Gasseta. O autorze jej pisał kiedyś Tomasz Mann, że „z wszystkich umysłów na świecie jego umysł jest jednym z najinteligentniejszych, najsubtelniejszych i najbogatszych".

Kahler podejmuje w swej książce zadanie rozpoznania i skodyfikowania czynników cywilizacyjnych i kulturowych, które wywierają wpływ na strukturę ludzkiej osobowości. W rezultacie dokonuje niezmiernie wnikliwej krytycznej analizy całej współczesnej cywilizacji stosując przy tym kryteria ściśle humanistyczne, czy więcej — antropocentryczne, ustalone w jego poprzednim dziele *Man the Measure (Człowiek — miarą)*.

„Pojęcie indywidualność pochodzi od słowa «indywiduum», stworzonego przez Cycerona jako tłumaczenie greckiego «atomon», przy okazji referowania przezeń Demokrytejskiej teorii atomów. Tak więc „indywiduum" i „atom" oznaczają jedno i to samo. Dosłowne znaczenie obu tych terminów byłoby: „to, co niepodzielne". Dziś, jak wiemy, atom został rozbity. Coś podobnego przydarzyło się indywidualności, jednostce *(individual)*. Oba wydarzenia nastąpiły w tym samym czasie, w czasie, w którym żyjemy."

Słowa te, umieszczone w pierwszym rozdziale książki, stanowią jej metaforyczną tezę. Istotę ludzką rozumie bowiem Kahler jako niepodzielną jedność, pełnię. Zniszczenie tej jedności w człowieku jest zatem zniszczeniem tego, co w nim najbardziej ludzkie. Człowiek jednak to nie tylko „jednostka" *(individual)*, ale także „osoba" *(person)*. Ten drugi aspekt zawiera już w sobie inne, równie fundamentalne jak „niepodzielność", właściwoci ludzkiej istoty. Są to: poczucie jaźni i specyficzny, jedyny sposób oddziaływania na wpływy otoczenia. Wedle Kahlera jednostka stoi na skrzyżowaniu wpływów dwu zasadniczych grup społecznych: wspólnoty *(community)* i zbiorowości *(collective*)*.

Wspólnoty takie, jak plemię, rodzina, naród, są przed-indywidualne lub pod-indywidualne, są to elementarne jedności społeczne, wśród których jednostka rodzi się, wzrasta, kształtuje. Oddziaływują one na jednostkę od wewnątrz, wpływ ich jest olbrzymi, często wyzyskiwany demagogicznie (zjawiska z zakresu psychologii tłumu), nigdy jednak nie powoduje trwałego rozbicia jednostki, bo nie podważa podstaw osobowości.

Zbiorowości, jak organizacje społeczne, zawodowe, polityczne (np. stronnictwa) czy gospodarcze, związki, korporacje stanowią ponad- lub po-indywidualne grupy powstające z połączenia już przedtem uformowanych jednostek dla jakiegoś specjalnego celu.

---

* Erich Kahler: *The Tower and the Abyss or The Transformation of Man*. Jonathan Cape. London 1958; str. 328.

* Terminu *„collective"* używa Kahler w znaczeniu odmiennym od przyjętego u nas słowa „kolektyw". Okazuje się to zwłaszcza w dalszej części książki, gdy autor mówi o duchu wspólnoty przynależnym *„community"*, a u nas często określanym jako „duch kolektywnej współpracy". Tym bardziej termin pochodny, *„collectivisation"*, nie ma nic wspólnego z naszą „kolektywizacją".

Źródłem wspólnoty jest wspólne pochodzenie, źródłem zbiorowości — wspólny cel.* Wspólnota działa poprzez wspólne uczucia, dyspozycje, przyzwyczajenia. Wpływ zbiorowości jest zewnętrzny, a jego skutki psychiczne są pochodne. Wpływ ten przenika poprzez świadomość jednostki do podświadomości, stanowiącej twórczy grunt osobowości, i tworzy w niej warstwę masowych stereotypów, sloganów, myślowych uproszczeń, wzorców zachowania narzuconych sugestią czy przymusem. Szczególne niebezpieczeństwo dla integralności jednostki i osobowości tkwi więc w niepomiernym rozroście i potędze tych sztucznych zbiorowości.

W rozbiciu osobowości współdziałały czynniki zewnętrzne i wewnętrzne. Jedne i drugie dzieli Kahler na dwie grupy. Zewnętrzne *(Split from without)* to — 1) „kolektywizacja" oraz 2) totalizacja i terror. Wewnętrzne *(split from within)* to — 1) powstanie „drugiej świadomości" i „rozczątkowanie świata" oraz 2) powstanie nowej wrażliwości, psychoanaliza i doświadczenie egzystencjalistyczne.

Zjawisko, które nazywa Kahler „kolektywizacją", tkwi swymi korzeniami w racjonalizmie i technologii, nie zaś w jakiejś doktrynie społecznej czy ekonomicznej. Racjonalizm, który od spirytualizmu średniowiecza skierował myśl ludzką i działanie ku ogromnemu rozwojowi nauk i techniki, doprowadził jednocześnie do krańcowej ekstrawersji człowieka epoki dzisiejszej. Wpływ i rozwój nauki, którego zbawiennych skutków Kahler nie kwestionuje, współdziałał także w rozbiciu ludzkiej osobowości jako czynnik kolektywizacji, posługujący się — również w dziedzinie nauki o człowieku — miarami wyłącznie ilościowymi, wyabstrahowując metodologicznie pewne elementy czy funkcje ludzkiej osobowości dla celów badawczych. Dziś za wyraz doskonałości tych nauk uważa się sprowadzenie ich do badań pomiarowych. Świadectwem tego rozwój takich nauk, jak socjometria, psychometria, statystyka, metody testów itp. Kahler wskazuje na absurdalność tego jednostronnego rozwoju nauk o istocie ludzkiej.

W tym samym zresztą kierunku, co współczesna nauka, rozwija się i technologia, i przemysł. Wszystkie przejawy tego rozwoju są świadectwem jednego procesu ewolucyjnego: „kolektywizacji", dezindywidualizacji. Rozkładają względnie okaleczają jednostkę kolejno poprzez specjalizację, funkcjonalizację, standaryzację, anonimizację. Ta reakcja łańcuchowa, wyzwolona przez „kolektywizującą" racjonalizację zawartą w nauce, technologii i przemyśle, zaczyna się od specjalizacji. Specjalizacja bowiem nie zwraca się do człowieka jako do całości, jedności, lecz do tej jego cząstki technicznej, funkcjonalnej, która jest mu wspólna z innymi ludźmi o tych samych kwalifikacjach. Specjalizacja więc implikuje funkcjonalizację.

„Kolektywna", funkcjonalna część osobowości rozwija się kosztem części indywidualnej i ludzkiej. Człowiek zredukowany przez osiem godzin dziennej pracy do swej cząstki funkcjonalnej nie może zaraz po powrocie do domu przeobrazić się znów w pełną, ludzką osobowość. W końcu więc wraca on od swych funkcji zawodowych do swych funkcji domowych; od swych maszyn do swego mechanicznego komfortu: do swego auta czy motoru, do swej zmechanizowanej kuchni, do swych zmechanizowanych rozrywek, jak telewizja, radio, kino*. Przy tym człowiek ten nie tylko posługuje się maszynami, ale odwrotnie też, służy maszynom. A telewizja czy film kształtują go znów wedle tzw. „upodobań masowych".

Funkcjonalizacja więc prowadzi do standaryzacji, zatraty cech indywidualnych i poczucia wyraźności swej jaźni. Zapanowała nie równość, lecz wymienność ludzi, co jest zaprzeczeniem indywidualności. Idzie za tym anonimowość. Nawet sztuka, jak malarstwo niefiguratywne, nosi cechy anonimowości.

A i literatura ulega naporowi „kolektywizacji". Dziś przejawia się ta skłonność najdobitniej w gatunku „powieści reportażowej", jak *Nadzy i martwi* Mailera, *Stąd do wieczności* Jonesa, *Stalingrad* Plieviera, *Uranus i in.* Mar-

* n.b. w ostatnim rozdziale książki Kahler miesza tak ustalone dystynkcje (por. niżej).

* Wszystkie bez mała przykłady czerpie tutaj Kahler z praktyki życia amerykańskiego.

cela Aymé. Także w dramacie nowoczesnym (Kaiser, Toller, Brecht, Miller, Sartre) zaznacza się powrót do typu, typu funkcjonalnego jednak (urzędnik bankowy, oficer, inżynier, rewolucjonista), a nie jak u Moliera, Goldoniego czy w *commedia dell'arte* do typu pewnej ludzkiej postawy (mizantrop, hipochondryk, wykwintniś itd.). Coś podobnego obserwuje się też w rzeźbach Moore'a czy Armitage'a.

O ile rozdarcie osobowości na cząstkę funkcjonalno-zbiorową i indywidualno-ludzką jest niezamierzonym skutkiem społeczno-ekonomicznego procesu „kolektywizacji", o tyle w wypadku „totalizacji" chodzi już o celowe działanie w kierunku rozbicia struktury osobowości. Tu opiera się Kahler na przykładzie Niemiec hitlerowskich. Presja fizyczna i moralna, jaką na osobowość ludzką wywierał aparat terroru, rozbicie rodziny w hitlerowskich Niemczech przez zabieranie rodzicom dzieci do organizacji hitlerowskich i szereg innych znanych czynników doprowadzało często do jakiegoś rozdwojenia jaźni u hitlerowców, którzy z przykładnych ojców rodzin, melomanów, znawców sztuki potrafili się w trakcie służby przekształcić w dzikie esesmańskie bestie. Potworne rozkazy masowych mordów wydawała i rozkazy te ślepo wypełniała funkcjonalna, należąca do państwa, do antyludzkiej doktryny, część ich osobowości. Gdy zaś terror hitlerowski natrafiał na opór silnej osobowości, która nie chciała podporządkować się narzuconym standartom totalistycznym, ona sama, aby ocalić przed zagładą swą tożsamość, przeciwstawiała zewnętrznym siłom rozsadzającym osobowość własne „rozdwojenie świadomości" na część zaangażowaną w biologicznym życiu grupy oraz na jakąś nadświadomą jaźń trwającą w oporze przeciw naporowi zewnętrznej koszmarnej rzeczywistości. Ową osobistą, niezależną, niezaangażowaną, obserwującą nadświadomość nazywa Kahler, stosując określenie Ernsta Jüngera (w *Über den Schmerz*) — „drugą świadomością".

W pewnych wypadkach prowadzi ona — przez wyłączenie się poza czy ponad sferę wrażeń — do znieczulenia wobec siebie i innych; wobec cudzego cierpienia, cudzej śmierci. Podobny efekt wywiera komercjalny system redagowania prasy, audycji telewizyjnych czy radiowych w Ameryce. Wielka, barwna reklama damskiej bielizny sąsiaduje np. z wiadomością o trzęsieniu ziemi, bombardowaniu czy morderstwie. Ta nowego typu bezwrażliwość łączy się też jednak z wrażliwością nowego typu. Jednym z jej przykładów jest obiektywny, beznamiętny, chłodny styl Hemingwaya, styl ograniczony do opisu faktów i zachowań, do opisu zewnętrzności, powierzchni. Poezja współczesna natomiast, której patronami są Baudelaire, Whitman i Hopkins, odzwierciedla szczególną anarchię nowoczesnego życia, „rozczątkowanie", rozdarcie otaczającego świata. Utworem ukazującym je sugestywnie jest *Jałowa ziemia* Eliota. Doświadczenie jednoczesności różnorodnych zjawisk ukazuje w poezji swej Auden, Cummings zaś doprowadza je do absurdu. Bogata dokumentacja, oparta na poezji niemieckiej, francuskiej, hiszpańskiej, oprócz anglo-amerykańskiej, potwierdza tezę autora.

„Nowa wrażliwość" rozwijała się stopniowo pod wpływem trzech głównych czynników: 1) głębokiego niepokoju, niezadowolenia wyrażanego przez literaturę począwszy od XVIII wieku po dzień dzisiejszy, 2) stały wzrost autorefleksji i introspekcji psychologicznej, który zaczął się w czasach Odrodzenia i rozwijał się różnymi drogami, aż w końcu osiągnął formę współczesnej psychoanalizy, 3) autonomiczny, obfity rozwój środków artystycznych, które z kolei uformowały nowy typ odbioru wrażeń. Artysta i intelektualista od czasu Russa był w stale rosnącej opozycji względem społeczeństwa. Konflikt ten zaczął się w Niemczech, gdzie artysta był bezdomny, pozbawiony — od czasów Odrodzenia — społecznego oparcia. Począwszy od *Werthera* Goethego, poprzez kult genialności, ruch Burzy i Naporu, poprzez dzieła Schillera, Hölderlina, Kleista — wyraża się izolacja artysty i sztuki. W innych krajach Zachodu ta sama postawa przybrała formę bądź dandyzmu, bądź estetyzmu, aż doprowadziła sztukę do „wieży z kości słoniowej", do hasła „sztuka dla sztuki". Artysta stawał się coraz bardziej indywidualistą. Jego wyobcowanie ze społeczeństwa, jego „sztuka dla sztuki" skłoniły go do skoncentrowania się głównie na problemie techniki artystycznej.

Psychoanaliza posunęła daleko na-

przód rozwój nowych technik narracyjnych. Zaczęto stosować technikę „strumienia świadomości", luźnych skojarzeń, i monolog wewnętrzny. Doświadczenie egzystencjalistyczne (Kahler każe je wyraźnie odróżnić od filozofii egzystencjalistycznej) jest jeszcze jednym czynnikiem rozbicia osobowości. Autor ukazuje je w rozwoju poprzez dzieła takich twórców, jak Rilke, Hofmannstahl, Van Gogh. W *Malte* Rilkego jest to „rozszczepienie rzeczywistości powierzchni", u Hofmannstahla już wyraźny rozkład świata, rozkład przenikający do sfery wrażeń zmysłowych i zjawisk. Najdobitniej jednak odmalowuje je Sartre w La Nausée. Bohater powieści, Roquentin, doświadcza dezyntegracji rozumienia rzeczywistości. Idee i ideologie są dla niego zupełnie nierzeczywiste, przestają istnieć. Pozostaje tylko nagi przedmiot, nagi fakt. Lecz i to doświadczenie nie jest ostateczne. W końcu dezyntegracji ulega też sam przedmiot. Uzyskuje on bowiem jakiś gorączkowo ostry, przesadny wygląd. Rzeczy odbiegają od swego kontekstu, stają się dla niego zbyt momentalne, zbyt obecne, stają się tak bardzo realne, że aż nadrealne, aż nieprawdopodobne. Powierzchnia codziennej rzeczywistości załamuje się, pęka. Rozkład obejmuje całość doświadczenia ludzkiego, bo nadto i czas (a więc i historię), i poczucie własnej jaźni. „Doświadczenie egzystencjalistyczne" to zjawisko z gruntu nowe, związane z naszą epoką. Zjawisko alienacji czy rozszczepienia świadomości (schizaestesia, jak określa je Kahler) bywało dotąd patologicznym symptomem takich stanów, jak długotrwała bezsenność, narkomania czy okres pokwitania, lecz tylko w naszej epoce mogło się stać doświadczeniem o znaczeniu ogólnym, interesującym już nie psychiatrów tylko, lecz i filozofów.

Wyrosła z „nowej wrażliwości" sztuka, podobnie jak nauka i technika, rozszerzyła niepomiernie zakres ludzkiego doświadczenia, lecz i zagroziła swemu źródłu: zagroziła zniszczeniem ludzkiej osobowości.

Omówiony szeroko w osobnym rozdziale problem wartości łączy Kahler ze sprawą możliwości wyboru. Nauka ograniczyła znacznie pojęcie wolności wyboru, a więc i wolnej woli człowieka. Wśród czynników determinujących ten wybór znajdujemy dziś wpływ bezosobowych funkcjonalnych sił i dezorientację pośród chaosu świata. Ponadto, podobnie jak psychoanaliza i psychiatria obaliły granicę między normalnością a anormalnością psychiczną, tak literatura zaciera granice między dobrem a złem, odzwierciedla wzajemne przechodzenie, przeplatanie się tych jakości. Motyw Fausta podjął Tomasz Mann, Paul Valéry *(Mon Faust)*, Sartre *(Diabeł i Pan Bóg)*. Wartości uległy wskutek tego dewaluacji. Pokazuje to Camus w *Obcym*, Chaplin w filmie *Monsieur Verdoux*.

Jednym z symptomów dewaluacji wartości jest zmiana postawy wobec zbrodni i przestępstwa moralnego. Dla państwa totalistycznego, jak Niemcy hitlerowskie, dobre i zgodne z prawem było to wszystko, co użyteczne dla państwa. Jest to coś innego jednak niż machiavelizm. Jeśli bowiem w dawnych epokach gwałcił prawo despota-feudał, robił to w własnym imieniu i na własną odpowiedzialność. Lecz dziś najbardziej faszystowskie reżymy dokonują swych zbrodni w imię ludu. Lud autoryzuje ich władzę bądź przez akt wyborczy, bądź przez zgodę milczenia. Polityka gwałci prawa. Prawo traci autorytet. Ludzie poczęli więc inaczej traktować zbrodnię. W Ameryce widzą organizacje gangsterów w pełni potęgi i powodzenia. Zbrodnia w literaturze kryminalnej stała się przedmiotem rozrywki. To jeszcze jeden symptom dewaluacji moralnej.

Jak długo istniał pewien system wartości oparty na podstawach humanistycznych, tak długo też istniała ludzka odpowiedzialność wobec wspólnoty. W naszej epoce jednak rozwinęła się bardziej odpowiedzialność funkcjonalna (jako skutek przewagi cząstki zbiorowej, funkcjonalnej w świadomości jednostki), np. odpowiedzialność urzędnika wobec interesów urzędu, polityka wobec swego stronnictwa itd. Ta odpowiedzialność funkcjonalna wypiera odpowiedzialność humanistyczną. W wypadku kolizji, konfliktu dwu lojalności zwycięża nacisk funkcjonalnej odpowiedzialności, działającej z natychmiastową skutecznością sankcji. Odpowiedzialność funkcjonalna nosi zwykle znamię obiektywnego, bezosobowego zobowiązania. Z drugiej zaś strony jednostkę działającą jako drobna cząstka jakiejś ogromnej organizacyjnej machiny chroni anonimowość. W efekcie

w ogóle odpowiedzialność rozpływa się, atomizuje, znika.

W ostatnim rozdziale książki pod znamiennym tytułem *Możliwość utopii (Possible utopia)* Kahler rozważa szanse uzdrowienia tej sytuacji. Faktem jest, że w świecie współczesnym nie jednostka, lecz grupa jest decydującym czynnikiem. Daremne byłyby próby odwrócenia tego stanu rzeczy. Chodzi o to tylko, do której z zasadniczych grup należeć będzie przyszłość, do wspólnoty czy do zbiorowości? Tylko ludzka wspólnota zapewnić może taki rozwój, który przyniesie ocalenie ludzkich wartości w człowieku. Łączy się to z problemem nowych zasad etycznych, zgodnych z wymaganiami i warunkami nowej epoki. Kahler, opierając się w tym zakresie na dziełach E. Neumanna, J. Huxleya, E. Fromma, Sartre'a, Camusa, dochodzi do sformułowania następujących postulatów: nowa etyka winna być etyką dynamiczną, uwzględniającą zmiany i różnice warunków, winna porzucić rygorystyczność przykazań. Winna ona kłaść nacisk na pełnię ludzkiej istoty. Winna przyjąć, że pewne formy „zła" są nieodłączną częścią istoty ludzkiej. Jej środkami działania zaś winno być nie odrzucenie i potępienie, ale leczenie i integracja. Naczelnym jej imperatywem, oprócz dążenia do ludzkiej pełni, jest komunia poczucia ludzkiej godności, solidarności ludzkiego losu. Realizację tych zasad w kategoriach politycznych widzi Erich Kahler w idei rządu światowego. A także w praktyce rozwijającego się na Zachodzie Europy „ruchu komunitarnego". Zapoczątkowany w 1940 roku przez Marcela Barbu, ruch ten polega na zakładaniu „wspólnot pracy", różniących się od spółdzielni całkowitym brakiem motywu zysku, zaś od dziewiętnastowiecznych „kolonii" Owena czy „falansterów" Fouriera tym, że członkowie ich — różnych przekonań i przynależności politycznej — nie stanowią jakiegoś getta czy zakonu, nie kierują się sztywną doktryną, lecz biorą najpełniejszy udział w życiu swego narodu, społeczeństwa. Kodeksem moralnym „wspólnot pracy" jest przyjęte przez wszystkich „minimum etyczne", które stanowi rodzaj zmodyfikowanego i rozszerzonego dekalogu.

Zasadą polityczną — pełna demokracja z obieralnością „Szefa wspólnoty" raz na trzy lata, z parlamentem, Radą Główną, Radą Kierowniczą, Wydziałem Sprawiedliwości itp. Najniższy organ władzy stanowią „grupy sąsiedzkie", odbywające regularne spotkania, dyskusje, przedsiębiorące decyzje.

Zasadą ekonomiczną — jest wspólna własność środków produkcji. Członkowie „wspólnot" nie są akcjonariuszami. Otrzymują oni wynagrodzenie ustalone wedle ich „ludzkiej wartości", na którą składa się ich wartość zawodowa oraz społeczna. Pojęcie „pracy" bowiem nie oznacza dla nich tylko pracy zawodowej (prowadziłoby to do zgubnej specjalizacji i funkcjonalizacji), lecz każdą formę ludzkiej działalności, a więc wychowywanie dzieci, prowadzenie gospodarstwa, pracę artystyczną, samokształceniową (np. uczestnictwo w kursach), składa się to na wartość społeczną, jak wzajemna pomoc, poczucie odpowiedzialności itd. Wszystkie te zasady nie powstały z jakiejś apriorycznej konstytucji, rozwinęły się z praktyki życia, nie ustanawiali ich intelektualiści, lecz zwykli, przeciętni ludzie.

Pomijając utopijność tego pięknego ruchu stwierdzić trzeba, że Kahler, który widział w nim drogowskaz odradzającego się ducha wspólnoty ludzkiej, pomieszał sprecyzowane uprzednio przez siebie pojęcia. Skoro bowiem — jak pisze — „wspólnotę" cechuje wspólne pochodzenie, a „zbiorowość" — wspólny cel, to owe komunitaryjne wspólnoty pracy miałyby raczej cechy kolektywnej zbiorowości, której wpływ na osobowość jest zdaniem autora tak niszczący.

Niemniej Kahler, opierając się na niezwykle rozległej i wszechstronnej erudycji, wskazał i zanalizował istotę naszego *mal du siècle*. Próbuje określić kierunek kuracji, choć konkretnej recepty nie dał. Może zresztą byłoby naiwnością jej oczekiwać?

Leszek Elektorowicz

Anglia

Na wiosenne nowalijki majowego numeru LONDON MAGAZINE składają się trzy opowiadania młodych pisarzy: Anthony Bella *(It stands to Reason)*, Sylvii Plath *(The Dauthers of Blossom Street)* i Gordona Meyera *(View on the River)*. Wiosenna antologia obejmuje wiersze Roberta Gravesa, Louisa MacNeice'a, Thoma Gunna, Hilarego Corcke'a, Normana Beswicka i Johna Fullera. Trudno byłoby na podstawie tej reprezentacyjnej wiązanki określić styl obecnej poezji angielskiej. Niektórzy z tych poetów zostali „wykupieni" przez amerykańskie ośrodki uniwersyteckie, jedyne prawdziwe mecenaty poezji w naszym wieku. Tę rosnącą atrakcyjność Ameryki dla pisarzy nowej generacji stwierdza John Lehman z pewną goryczą. Dla niego Europa nie przestała być kolebką twórczego fermentu, w przeciwieństwie do powierzchownego awangardyzmu beatników. W serii portretów literackich znajdujemy interesujące przypomnienie Raymonda Radigueta, twórcy *Diabła wcielonego* i *Balu u hrabiego Orgel*. Młody człowiek Radigueta, który dopiero co opuścił świat dzieciństwa i toczy dziką i samotną walkę na pograniczu męskości, mającą zniszczyć jego indywidualność, był czymś równie zaskakującym, jak pogląd, że młodość nie ma przyszłości i że wiek ten jest tragiczny, osamotniony i skazany na samozniszczenie. Harold Acton pisze o autobiograficznym tomie profesora Mario Praza *La casa della Vita (Dom Życia)*. W ciągu długiego życia uczony ten rozwinął pedanterię godną włoskiego profesora. Jego *hobby* to kredensiki z czasów regencji i wiaderka na lód do chłodzenia wina, o których potrafi pisać z obsesyjną namiętnością i intymnością, jaka nie śniła się Robbe-Grilletowi! — Jednym z przywilejów recenzji w miesięczniku jest okoliczność, że inni zrobili już brudną robotę i nie trzeba wdawać się w szczegóły treści czy powtarzać tego, co już zostało powiedziane. Stąd, mimo że spóźniona w stosunku do szybszych form popularyzacji, esencjonalna recenzja miesięcznika nigdy nie jest stratą czasu. Donach MacDonach, omawiając monumentalną monografię Richarda Ellmana o Joyce'ie (800 stron, kilkanaście lat pracy), zwraca uwagę na dwa ciekawe szczegóły, nie zauważone przez innych recenzentów, a mianowicie: że tylko rodzinna Irlandia nie obłożyła banicją *Ulissesa* i że Joyce nie mógł skłonić jedynej kobiety swego życia, aby kiedykolwiek przeczytała, co napisał. Nora Barnacle nigdy nie czytała utworów swego męża i pozostanie zagadką, jakie cechy jej osobowości potrafiły zafascynować Joyce'a, nie widzącego w kobiecie nic więcej niż „pokusę młodości". Nowy tom krytyczny Priestleya *Literatura i człowiek Zachodu* ocenia Christine Brooke-Rose jako rzetelny wkład wiedzy. Wytyka mu wprawdzie pominięcie kilku wybitnych twórców, jak Eça de Queirós, Machada de Asis i Rubéna Darío, podkreśla jednak z uznaniem znakomitą orientację autora w literaturze francuskiej i niemieckiej. Konkluzja końcowa pozostawia nutę niepokoju. Priestley stwierdza, że światu zachodniemu potrzebna jest religia, ale żadna z istniejących nie jest do przyjęcia. Czyżby była to pieśń łabędzia humanisty? Pierwsza powieść Colina Wilsona, *Ritual in the Dark*, mimo sadyzmu, masowych morderstw i innych perwersji, została uznana za książkę „czytelną". Można oczekiwać, że po sukcesie skandalu nastąpi sukces materialny, co tak często decyduje o zrezygnowaniu z wymagań *high brow*. Ponadto omówiono: *Krytyczne szkice o poezji* Tennysona, *Myśli i dzieła* Shelleya, eseje, wiersze i aforyzmy z teki pośmiertnej wybitnego poety amerykańskiego Wallace'a Stevensa i wreszcie, *least but not least*, autobiografię Johna Lehmana, poety i redaktora naczelnego *London Magazine*. Autobiografie pisarzy w naszych ekshibicjonistycznych czasach bywają nieraz bardzo osobliwe, ta — zdaniem krytyka — jest przede wszystkim doskonale napisanym esejem, a potem

dopiero kluczem do historii literatury okresu, jaki obejmuje.

A REVIEW OF ENGLISH LITERATURE (numer drugi, kwiecień 1960) poświęcony jest współczesnej powieści. Numer rozpoczyna szkic wprowadzający K. W. Gransdena, *Myśli o współczesnej powieści*, po czym następuje prezentacja pisarzy, mających ilustrować poszczególne zagadnienia. Mimo ciągłych proroctw na temat zamierania tego gatunku praktyka dowodzi, że jest to, jak dotąd, jedyne medium przekazywania doświadczeń i idei. Oczywiście cena specjalizacji literatury jest wysoka, nasze wymagania rosną. Młodym „gniewnym" (Wilson, Holroyd) nie brak szczerości, ale ich wiedza o filozofii, religii, tragedii jest niewystarczająca. Doświadczenie Joyce'a było ciasne, lecz drążące w głąb: „Jeżeli uda mi się dotrzeć do serca Dublina, dotrę do serca każdego miasta w Europie". Nie ma wielkiej literatury protestu, gdyż nie ma jej moralnego odpowiednika w psychice społeczeństwa. Z drugiej strony powieść typu Jamesa i Forstera nie usprawiedliwia już dzisiaj niczym tej ilości dobrze dobranych słów. Intencja redakcji w doborze nazwisk reprezentujących powieść angielską jest dość jasna. Są to na ogół pisarze starszego pokolenia i w pewnym sensie tradycyjni. A więc Ivy Comton-Burnett, spadkobierczyni duchowa Jane Austin, tyle że z bardziej nowoczesną techniką; Mary Lavin, pisarka irlandzka, specjalistka od noweli wzorowanej na Turgieniewie; Elizabeth Taylor, mniejszej klasy niż Comton-Burnett, ale utrzymująca bardzo przyzwoity poziom; niezawodny C. P. Snow; William Golding, pisarz o problemach moralnych, o którym ktoś powiedział, że nie pisze powieści, tylko przypowieści. Dość dziwnie zabłąkali się w to towarzystwo Angus Wilson, mimo spóźnionego startu pasujący raczej do młodszej generacji, i Lawrence Durrel, jedyny „nowinkarz" i właściwie odstępca, zbuntowany przeciw „angielskości". W sumie bardzo pouczający numer, żeby tylko nasi tłumacze pozwolili nam uzupełnić nasze braki w lekturach angielskich!

Majowy numer ENCOUNTER otwiera niezmiernie interesujący szkic profesora fizyki elektronowej, Dennisa Gabora, o przyszłości świata w świetle ostatnich odkryć. Istnieją wszelkie dane na to, że ludzkość, rozporządzając tym potencjałem odkryć fizycznych, mogłaby stworzyć raj na ziemi. Równocześnie jednak współdziałają mechanizmy obronne. Pierwszy to prawo Parkinsona: „praca automatycznie rozszerza się, aby wypełnić rozporządzalny czas". Ludzie muszą pracować nie tylko dlatego, aby zarabiać pieniądze, ale aby czuć się potrzebnymi, zachować szacunek dla siebie. Następnie wzrost urodzin i związana z tym konieczność zwiększenia zasobów środków żywności wyklucza wizję nieróbstwa. Stale rosnące koszty utrzymania zbrojnego pokoju również stanowią znakomity regulator. Nie ma więc obawy, aby czekało nas zbyt łatwe życie. Konkluzją artykułu jest, że i tak nie jesteśmy przygotowani w żadnym sensie na nadejście wieku złotego. Winni są temu nasi humaniści, poeci, pisarze, którzy, zamiast wizji przyszłego świata, wyrażają tylko rozpacz i niesmak. Jest to nowa zbrodnia klerków nie przez udział, ale przez nieobecność. Młody pisarz z zachodnich Indii, Michael Anthony, publikuje swoje pierwsze opowiadanie, a Auden i Kingsley Amis — wiersze. Poza tym szkic Murray Sayle o kompleksie pochodzenia australijskiego i artykuł o sztuce rosyjskiego malarza Malewicza, który tej zimy po raz pierwszy wystawiał swoje prace w Londynie. Malewicz był jednym z pionierów sztuki niefiguratywnej i to bardzo konsekwentnym. Mimo to od 1932 roku, kiedy zostały sformułowane zasady realizmu socjalistycznego, do swojej śmierci, która nastąpiła w trzy lata później, wykonał cykl portretów, będących udanym kompromisem między reprezentacyjnością a obsesją abstrakcji. Numer uzupełnia przegląd teatralny i recenzje ważniejszych pozycji. Hilary Corcke zestawił wypowiedzi różnych krytyków na temat Durrela chyba po to, aby zdyskredytować fach, który sam uprawia.

Ukazał się długo przygotowywany i zapowiadany numer specjalny TWENTIETH CENTURY (maj) poświęcony socjologii. Na wstępie zabiera głos sześciu naukowców, referując poszczególne zagadnienia. Między nimi znajdujemy nazwisko Ferdynanda Zweiga, profesora uniwersytetu krakowskiego do 1939 roku, który pisze o zmianach, jakie zaszły w świadomości robotnika

fabrycznego pod wpływem *welfare state*. Jedynie górnik, jak dowiadujemy się od prof. Henriqueza, zachował cechy solidarności klasowej i pogardę dla kompromisów, uważanych za cnotę przez klasy średnie. Na część drugą składają się trzy szkice informujące o stanie angielskiej socjologii, a raczej powodach jej nieistnienia. Anegdotka amerykańska mówi, że socjolog to człowiek, który wydaje grube tysiące dolarów, aby zbadać drogę do burdelu, a potem ogłasza ogromną pracę przy pomocy sztabu współpracowników. Ameryka bezkonkurencyjnie przoduje w tej dziedzinie; książki popularnych socjologów należą do bestsellerów, nie mówiąc już o ogromnym wpływie socjologii na beletrystykę amerykańską w ogóle. W Anglii, poza jedynym oficjalnym ośrodkiem — Szkołą Ekonomiczną w Londynie, jako wiedza „niepoważna", socjologia nie miała dostępu do uniwersytetów. Głównymi fortecami oporu były Oxford i Cambridge. Edward Shil, ekonomista amerykański, wyciąga stąd wniosek, że wiąże się to z modelem wychowawczym produkowanym przez te uczelnie, w których zasada niewtrącania się w sprawy innych ludzi doprowadziła do oschłości uczuć i braku wyobraźni, co uniemożliwia wczucie się w cudzą sytuację. Po drugiej wojnie światowej stosunek do socjologii uległ zmianie dzięki napływowi cudzoziemców, zainteresowanych tą dziedziną; zaczęto tworzyć katedry i lektoraty przy uniwersytetach. Niemniej kadry socjologów są b. skromne w porównaniu do filozofów czy ekonomistów, a literatura uboga. Najbardziej głośna od paru lat książka Hoggarta *Uses of Literacy* napisana została przez amatora.

Drugi numer kwartalnika X konsekwentnie utrzymuje się w wytyczonych sobie granicach artystycznej czystości i rozpatrywania indywidualności twórczych trudnych i najbardziej znaczących dla swego czasu. Piękny układ i ogólny wyraz spokojnego zatopienia się w świecie artystycznych przeżyć sprawiają wrażenie cichej oazy w dobie ciągłej szarpaniny i psychicznego terroru. Głównymi postaciami tego numeru są: Barker, Pasternak i Kokoszka, z których każdy jest mistrzem w swoim wybranym świecie.

Ostatni numer pisma ADAM (175), który dotarł do nas (a dociera bardzo nieregularnie), zajmuje się laureatem nagrody literackiej Nobla za rok 1959, Salvatore Quasimodo. Poetę tego, prawie zupełnie nie znanego w Anglii, ukazują dwa piękne przekłady Maurice Bowry oraz budzące pewną wątpliwość odmienną tonacją — Audrey Austen. Poza tym bardzo osobista nota Aragona *La lumière noire de Quasimodo*, w której pisze o „tym uczuciu nocnym, które jest tak właściwe poezji włoskiej i poprzez które Quasimodo kontynuuje przerwany śpiew swego kraju". Sylvia Sprigge podaje kilka ciekawych faktów biograficznych, a Roberto Sanesi próbuje dotrzeć do głębszych pokładów poetyckiej intuicji. Z przemowy laureata drukowanej w całości warto zacytować jedno zdanie: „Integralność poezji staje się odrębnym bytem, który istnieje poza zasięgiem niesprawiedliwości i śmierci. Polityk chciałby, aby człowiek umierał dzielnie, a poeta — aby żył odważnie".

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 5, maj 1960 r. Miesięcznik prowadzi stały dział, zatytułowany *Austriacki autor i jego twórczość*, gdzie zamieszcza charakterystyki współczesnych pisarzy i fragmenty ich utworów. W tym numerze Alfred Holzinger pisze o malarzu i prozaiku austriackim, Erichu Landgrebe (ur. 1908), w którego twórczości literackiej dominują przeżycia z ostatniej wojny światowej.

Esej, beniaminek wśród gatunków literackich, który dzięki *Człowiekowi bez właściwości* Musila stał się przedmiotem powszechnych rozważań krytyki austriackiej, pobudza Wielanda Schmieda do ciekawych uogólnień w szkicu *Eseistyczny człowiek*. „Eseista — pisze Schmied — stoi za artystą. Przedmiotem jego rozważań są twory innych ludzi, a więc to, co jest już uformowane i stworzone. Jego przedmiotem

jest historia rozwoju duchowego, przeróżne manifestacje ludzkiego ducha: dzieła sztuki i religie, ustawodawstwa i systemy społeczne, mity i filozofie, wiersz Rilkego, postać z powieści Dostojewskiego i melodia wędrownego śpiewaka, którego nazwiska nie znamy, statua Buddy, ornament na archaicznej amforze i obraz Cézanne'a."

I dalej: „Przejawem prawdy jest dla eseisty to, co przynosi historia. On wie, że człowiek może poznać prawdę nie »samą w sobie« i nie poza czasem, lecz w jej formach podległych czasowi, albowiem my sami nie możemy nigdy być poza czasem. I nie wierzy, by istniała wieczna, niezmienna, dla wszystkich jasna forma prawdy; wierzy, że każde pojęcie, które tworzymy sobie o życiu, jest zmienne. Dlatego punkt wyjścia eseisty musi być zawsze konkretny. Będzie on stale rozpoczynał od poszczególnego wypadku — choć jego ciekawość nie ogranicza się do wypadku pojedynczego — i nigdy nie utraci związku ze szczegółem". W drugiej części artykułu autor zajmuje się powieścią Musila *Człowiek bez właściwości* jako typowym przykładem wpływu formy eseistycznej na powieść i wzorem myślenia eseistycznego.

Z przekładów pismo ogłasza trzy nowele Babla. Przegląd wydarzeń teatralnych, recenzje, informacje kulturalne uzupełniają majowy zeszyt.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 20, maj 1960 r. Z recenzji i informacji wynika, że największym wydarzeniem teatralnym wiosennego sezonu jest w Wiedniu sztuka Ionesco *Nosorożce*, a na scenie baletowej *Romeo i Julia* Prokofiewa. *Nosorożce*, wystawione w „Theater in der Josephstadt", mają świetną prasę, która chwali zarówno sztukę, jak i inscenizację. „Okazuje się — pisze krytyk — że postrach mieszczan, Ionesco, potrafi pisać całkiem »normalne« sztuki. Tutaj »prawdziwy teatr« miesza się ze znanymi dotychczas surrealistycznymi chwytami." Dużo pochwał zbiera także *Romeo i Julia*. Wystawiając ten balet, Opera Państwowa powierzyła kierownictwo muzyczne dyrygentowi Gielenowi, a role obsadziła najlepszymi tancerzami Austrii.

Wiosenny repertuar Wiednia jest urozmaicony i obejmuje sztuki od Sofoklesa do Terence Rattigana. Od dłuższego czasu brak jednak na scenach austriackich sztuk współczesnych dramaturgów austriackich. Skargi na kryzys rodzimej dramaturgii są powszechne. Sprawa ta jest przedmiotem dyskusji i wielu propozycji zmierzających do uzdrowienia obecnego stanu. Ale nowych sztuk jak nie ma, tak nie ma. Pismo ogłasza ciekawe przeglądy życia teatralnego Anglii, Francji i Niemiec zachodnich.

rk

Czechosłowacja

SLOVENSKÉ POHĽADY. Słowackie pismo pod tym tytułem egzystuje wprawdzie już 75 lat, tradycja do pozazdroszczenia, ale bieżący, 76 rok istnienia przynosi radykalną zmianę zarówno treści, jak i szaty graficznej. Miesięcznik ten ma ambicję stać się pismem najżywiej zaangażowanym we współczesność, bez jakichkolwiek nalotów akademizmu. Jego wygląd zewnętrzny dość przekonująco zdaje się świadczyć o udanym przewrocie. Ciekawa graficznie, lakierowana okładka, interesujący układ materiału wewnątrz numerów, sporo przerywników i zdjęć; wszystko to jednak przypomina nieco świetny graficznie czeski *Plamen*. Styczniowy numer otwierają obszerne fragmenty poematu W. Majakowskiego *Latający proletariusz* oraz Czechowowskie studia I. Erenburga *(Czytając Czechowa)* i A. Fuchsa *(Refleksje nad Czechowem)*. Oryginalna twórczość reprezentowana jest wierszami M. Kowacza i *Taszkienckimi sonetami* bardzo dyskutowanego, budzącego sprzeczne osądy poety regionalnego, Ondry Lysohorsky'ego, oraz komedią L. Smrczoka *Szczęśliwe chwile*, poświęconą współczesnej młodzieży. Proza tłumaczona — to *Charaktery* La Bruyère'a i nowelka B. Zubawina *Epizod*, wreszcie poezję obcą reprezentują trzy satyry norymberskiego poety i prozaika z XVI wieku, Hansa Sachsa. Najciekawszą chyba jednak pozycją numeru

jest esej M. Tomczika o współczesnej literaturze słowackiej ostatniego roku. Autor w nieschematyczny sposób omawia tu najwybitniejsze pozycje poetyckie i prozatorskie słowackich pisarzy. Było tych książek w roku 1959 przeszło dwadzieścia pięć, w czym prac prozatorskich znacznie więcej niż poetyckich, co jest dość charakterystycznym novum w literaturze słowackiej; należy przy tym podkreślić, że proza ta jest, poza nielicznymi i błahymi zresztą wyjątkami, poświęcona jedynemu właściwie tematowi: tematowi drugiej wojny światowej i powstaniu na Słowacji, przeżywającemu nieoczekiwany renesans zarówno w literaturze czeskiej, jak i słowackiej. Autor zadaje sobie pytanie, czy ta obsesja tematyczna nie wpływa w jakiś istotny sposób na ograniczenie środków wyrazu, czy nie jest krokiem w tył — i odpowiada, że dzieje się wprost przeciwnie, książki owe bowiem, aczkolwiek powracają do czasów, które już stały się historią, są jak najżywiej współczesne, bo są ideowo i artystycznie udane. Autor eseju wymienia tu na przykład takie pozycje, jak: *Żywi i martwi Vl.* Minacza, *Śmierć nazywa się Engelchen* L. Mniaczki, *Rozmowy bez końca* D. Tatarki i *Zbójnickie ścieżki* Z. Zguriszki — wszystko pisarzy starszego pokolenia. Omawiając debiutanckie książki: F. Cadrowa *Jeden dzień życia* i Modrovichowej *Trzy dęby* autor stwierdza, że są one napisane bardzo zgrabnie i poprawnie, ale bez większych ambicji, że są pozbawione owego drugiego dna filozoficznego. Z książek zaangażowanych we współczesność również tematycznie wymienić należy *Wiano dla infantki* H. Volanskej.

Drugi tegoroczny, lutowy, numer pisma przynosi przede wszystkim bardzo obszerne fragmenty ciekawego poematu Vojtecha Mihalika *Zbuntowany Job* oraz kilka wierszy Salvatore Quasimodo. Sylwetce tego pisarza poświęcony jest również artykuł M. Pažitka, tłumacza jego wierszy. W numerze poza tym *Aforyzmy* Oscara Wilde'a, nowela J. Steinbecka i krótkie opowiadania-miniatury Anatolija Pristavkina, jednego z młodych i obiecujących talentów radzieckich. W części krytycznej zwraca uwagę obszerny artykuł J. Roznera *Na zachodzie nie wszystko jest nowe*, omawiający ostatnie przekłady z literatur zachodnich, więc Remarque'a *Kochaj bliźniego swego;* autor zarzuca Remarque'owi nadmierny sentymentalizm i kreowanie na bohaterów ludzi niewielkiego lotu, o ograniczonych, wąskich ideałach, które stają się dziwnym trafem ideałami samego Remarque'a; Rozner, doceniając sztukę pisania tego autora, stwierdza zarazem nie bez słuszności, że miano postępowego pisarza zawdzięcza on właściwie Niemcom hitlerowskim, które go umieściły na indeksie, przez co stał się *à rebours* postępowym. Remarque, jest bezsprzecznie twórcą humanistycznym, współczuje z szarym człowiekiem, żałuje go, ale zbyt często pławi się w sentymentalizmie i wykorzystuje pewne dziś już staroświeckie rekwizyty literackie, modne ongiś, za czasów choćby *Liliomfi* Molnara — środowiska cyrkowców i lumpenproletariatu, oszukańczą romantykę rzekomo głębokich namiętności, nie rozumie ludzi, którzy nie są tylko ofiarami, którzy nie tylko cierpią, ale i walczą. Rozner omawia dalej amerykański bestseller Edwina O'Connora *Ostatnie hura!*, *Uroczystość rodzinną* Johna O'Hara, N. Shute *Za czarnym łańcuchem*, Patricka Kessela *Wroga publicznego*, *Ścieżkę pajęczych gniazd* I. Calvina, opowiadania Bölla i Vercorsa oraz dwie książki Grahama Greene'a: *Cichy Amerykanin* i *Koniec afery (The End of the Affair*, w polskim przekładzie: *Koniec romansu),* zatrzymując się dłużej nad książką Juana Goytisolo *Cyrk*, o której pisze, że była na słowackim rynku wydawniczym niespodzianką i objawieniem. Rozner, uznając wielki talent Goytisoli (a obok niego wspominając innego wybitnego pisarza hiszpańskiego młodego pokolenia, Cela), pisze zarazem, że jest to autor po hiszpańsku okrutny, nielitościwy aż do granic cynizmu, autor, który rozbija tradycyjne formy narracji, aby stworzyć dla swego świata własne ramy kompozycyjne, i że robi to po mistrzowsku; obraz małego miasteczka nie rozpada się u niego w barwną mozaikę, ale tworzy zwartą całość fabularną, w której ciągle narasta napięcie, aż do tragicznego rozwiązania. Rozner znajduje podobieństwo *Cyrku* do niektórych dramatów Garcii Lorki. To talent wyjątkowy — pisze w zakończeniu rozdziału o Goytisoli.

Poza tym w numerze, jak zwykle, dział recenzji i krytyki.

Marcowy numer otwiera niestety obszerny nekrolog, poświęcony zmarłe-

mu niedawno wybitnemu prozaikowi słowackiemu, Fr. Heczko. Oficjalny trochę charakter nosi również informacyjny artykuł poświęcony czterdziestej rocznicy istnienia pierwszej a zarazem reprezentacyjnej sceny teatralnej na Słowacji, omawiający repertuar tego teatru i jego wpływ na rozwój kultury teatralnej. Trochę oryginalnych wierszy znanego poety, Pavla Bunczaka, i M. Kasadry, kilka przekładów poetyckich (z rosyjskiego) Avetika Issakjana, dwa opowiadania kubańskie Enrique Serpa i Carlosa Montenegro oraz również dwa opowiadania indyjskiego pisarza, Kriszana Czandara, wspomnienia o Łunaczarskim, komedia Karla Wittlingera, przełożona z włoskiego — wszystkie te utwory potwierdzają pierwsze wrażenie dużej oryginalności w doborze pisarzy i tematów, niechęć do kroczenia śladami utartych lektur. Naszą szczególną uwagę w tym numerze zwraca jednak obszerna, rzeczowa recenzja przekładu wierszy Leopolda Staffa na język słowacki, który to przekład stał się dość dużym ewenementem kulturalnym. Recenzję tę napisał zresztą również poeta, wspomniany wyżej P. Bunczak, wskazując na ciężką, złożoną, nieraz syzyfową pracę, jaka czekała tu tłumacza (Pavla Hovorowa). Hovorow jest lirykiem bliskim Staffowi i mistrzem, jeśli chodzi o muzykalność wiersza, jego przekłady czyta się dobrze, są gładkie, widać, że tłumacz ma duże doświadczenie i zręczność. Ale przy tym wszystkim — oprócz poszczególnych potknięć — tom przełożonych wierszy posiada kardynalną wadę: jest nazbyt monotonny, nie oddaje nawet w części zarówno bogactwa tematycznego, jak i formalnego twórczości Staffa. Tłumacz, zarazem autor wyboru, dobierał najchętniej utwory pisane wolnym wierszem, gdzie czuł się najlepiej przekładając, i dlatego ogromna większość tych utworów ma jednakowy niemal, rytmiczny, eufoniczny i syntaktyczny charakter. Wybór dokonany został w oparciu przede wszystkim o *Wiklinę* i autor recenzji słusznie chyba żałuje pominięcia takich wierszy, jak *Kowal, Sprawiedliwy gniew, Pierwszy spacer*, i wielu innych, głównie ze zbiorku *Tęcza łez i krwi*.

W zakończeniu P. Bunczak pisze, że należałoby właściwie zbadać dokładnie stosunki łączące polską i słowacką modernę, że to bardzo wdzięczne pole do badań historycznoliterackich i przykładowo wymienia stosunki Tetmajera z Zaborskim oraz wpływ Przybyszewskiego i Staffa na czeską i słowacką literaturę.

dz

Francja

Bardzo ciekawy majowy zeszyt NOUVELLE REVUE FRANÇAISE przynosi na czołowym miejscu pierwszy odcinek jakiejś większej prozy Jean Giono pt. *Aktorzy bitwy pod Pawią*. Jest to na razie portret Karola V, barwny, żywy, ujmujący, cały w ruchu. Nierównie jednak bardziej ciekawy jest dalszy ciąg studium o szaleństwie, metodycznym szaleństwie, jakiemu poddaje się od pewnego czasu z piórem w ręku Henri Michaux w swych doświadczeniach z narkotykami. Zdumiewa u Michaux trzeźwość analityka, z jaką pochyla się nad własną rozdwojoną, obłąkaną jaźnią w momentach tych doświadczeń, ten dystans, na jaki się zdobywa w stosunku do samego siebie i własnych majaków. Dalej dwa wiersze, napisane niegdyś wspólnie przez Paul Eluarda i René Chara, ogłoszone dziś przez tego ostatniego w wiele lat po śmierci przyjaciela. Nowelka Jean Thibaudeau, młodego pisarza ze szkoły Robbe-Grilleta, pt. *Park miejski*, trochę już nazbyt manieryczna. (Thibaudeau jest jednym ze współredaktorów kwartalnika *Tel Quel*, równie pretensjonalnego, co nudnego, i autorem świeżo wydanej powieści *La Cérémonie Royale*, nader niestrawnej.) Znakomicie napisane opowiadanie Marcel Arlanda *Błogosławieństwo*, wyjątkowo trafne rozważania Blanchota o Camusie, szkic Yves Bergera o ostatnio wydanej we Francji książce Faulknera *Przysiółek* — jak na jeden numer to niemało. No i wśród kuriozów brulion zupełnie niebywałego listu Antonin Artauda do Camusa z czasów, gdy Camus był jeszcze dyrektorem *Combat*. List ten nigdy do rąk Camusa nie dotarł i na

szczęście, bo musiałby co najmniej zakłopotać redaktora dziennika. Artaud pisał go na krótko po opuszczeniu zakładu w Rodez, gdy podlegał silnej manii prześladowczej, i jak wszystkie jego teksty z tego okresu, budzi lekki dreszcz niepokoju. W liście tym twierdzi na przykład, że wszystkie nieszczęścia i kataklizmy spadają na ludzkość przez... popów-erotomanów. Hm, można by się pospierać, czy wszystkie, ale coś w tym niewątpliwie jest.

Wreszcie zdarzyło się, że LA TABLE RONDE, która od lat, dalibóg nie wiadomo dlaczego, uchodzi we własnych oczach za „najlepsze pismo intelektualne naszej doby" i jako takie się reklamuje, wydała interesujący numer. (Chyba pierwszy, odkąd się tym pismem zajmujemy na łamach przeglądu zagranicznego.) Numer ten poświęcony jest zagadnieniom współczesnej sztuki filmowej i zawiera wypowiedzi przeszło siedemdziesięciu filmowców z całego świata, zebrane swego czasu w ankiecie Międzynarodowego Uniwersytetu Radiowego. Mówią tu niezwykle ciekawe rzeczy o swojej sztuce i o sytuacji filmu w ich krajach René Clair, Jean Cocteau, Marek Donskoj, Fellini, Rosselini, de Sica, Visconti, Antonioni, Jutkiewicz, Norman Mac Larren, Andrzej Wajda i nawet Krzyś Toeplitz. Numer ten jest nieocenionym źródłem materiałów dla każdego, kto się zawodowo kinem zajmuje, a interesującą lekturą dla każdego, kto sztuką tą się interesuje.

W nowej serii publikacji LETTRES NOUVELLES ukazała się w maju powieść Richarda Wrighta *Fishbelly* (tytuł angielski *The Long Dream*), poprzedzona wywiadem z autorem, stale obecnie mieszkającym we Francji. Z wywiadu tego dowiadujemy się ciekawych rzeczy o warunkach rozwoju literatury murzyńskiej w Ameryce. O ile do czasu zimnej wojny otaczała ją atmosfera zainteresowania, a nawet życzliwości, to od dziesięciu z górą lat sytuacja uległa radykalnej zmianie. Dziś jest ona mniej lub bardziej oficjalnie tępiona, bo nie chce się dać wprzęgnąć w rydwan amerykańskiej polityki zagranicznej. Ameryka bowiem, walcząc o wyrwanie ludów afro-azjatyckich spod „wpływów komunistycznych", chciałaby, aby literatura murzyńska powstająca w Stanach pełniła wobec tych ludów rolę propagandową i przekonywała je o dobrodziejstwach amerykańskiego *„leadershipu"*. Oczywiście roli tej spełniać nie może, jeśli chce być wierna sama sobie, i stąd trudności, jakie są udziałem nawet pisarzy rangi Richarda Wrighta, o światowej sławie i olbrzymiej popularności.

Podwójny numer EUROPE za kwiecień-maj jest jak gdyby przedłużeniem wydanego na jesieni numeru o szkole świeckiej, całkowicie dziś wyczerpanego. Poświęcony jest n a u c z y c i e l o w i i jest konkretnym aktem w walce, jaką toczy w tej chwili lewica francuska o obalenie dekretu w sprawie subwencji rządowej dla szkół konfesjonalnych. W chwili gdy piszę to sprawozdanie, pod oficjalnym protestem Ligi Obrony Szkoły Świeckiej zebrano już ponad dziesięć milionów podpisów, czyli ponad 50% francuskiego ciała wyborczego odpowiedziało na jej apel. Fakt, że ustawa ta przeszła w grudniu w Parlamencie olbrzymią większością głosów, dowodzi tylko, jak głęboka jest przepaść między opinią publiczną a jej legalnymi przedstawicielami. Numer *Europe* jest świetnie skomponowany i powinien w walce tej odegrać ważną rolę. Szkoda tylko, że dobór tekstów jest trochę jednostronny i niezbyt pomysłowy. Nie przypomniano na przykład wspaniałych sformułowań Karola Péguy o znaczeniu szkoły świeckiej i o tym, co sam z niej wyniósł. Apologia szkoły świeckiej pod piórem pisarza, na którym położyli od dawna łapę klerykali różnej maści, byłaby niewątpliwie tym bardziej przemawiająca do przekonania. Bo to, że Jaurès, Anatol France, Zola, Barbusse czy Romain Rolland byli wiernymi jej obrońcami, to od dawna wiadomo.

Majowy numer ESPRIT większość materiałów poświęca roztrząsaniu powodów impotencji lewicy francuskiej w sprawie wojny w Algerze (i wszystkich innych zresztą też). Na akt oskarżenia Jean Davida, obwiniający lewicę o to, że troszczy się tylko o swą *„belle conscience"*, nie zaś o wyznaczenie konkretnego programu politycznego, odpowiada J. M. Domenach, zaś Jean Daniel polemizuje z ostatnim numerem *Temps Modernes* (omówionym przez nas

w zeszłym miesiącu), postulującym jawne i zdecydowane opowiedzenie się lewicy francuskiej po stronie algerskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego. Argumenty, bynajmniej nie błahe, wysuwane przez Domenacha i Daniela, jeszcze bardziej uświadamiają nam niesłychanie skomplikowane tło wojny w Algerze i sytuacji, z której w tej chwili nie ma literalnie żadnego wyjścia, nawet złego.

Majowy numer PREUVES przynosi na honorowym miejscu, z ilustracjami Léonor Fini, przekład *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza ze wstępem Artura Sandauera w przekładzie Georges'a Désira, o wiele słabszym niż drukowany swego czasu w *Lettres Nouvelles* przekład Allana Kosko. Poza tym ciekawe szkice Maxa Bergera i K. A. Jeleńskiego o współczesnym malarstwie rosyjskim, od Malewicza i Kandinskiego po dzień dzisiejszy. O francuskiej polityce wewnętrznej pisze jak zwykle bardzo inteligentnie i wnikliwie Raymond Aron. W części sprawozdawczej znajdujemy przedruk artykułu, jaki pismu temu poświęcił w jednym z ostatnich numerów *Nowego Miru* krytyk radziecki, M. W. Rubin, i polemikę z tym artykułem, który redakcja uważa za niesłuszny, niesprawiedliwy i mijający się z prawdą. Zamiast polemiki z Rubinem, wystarczy jednak przeczytać w tym samym numerze histeryczny i wręcz groteskowy w swym zacietrzewieniu artykuł Borisa Suwarina o wizycie Chruszczowa we Francji, by utwierdzić się w przekonaniu, że jednak krytyk radziecki ma wiele racji w swej ocenie *Preuves*. Nie nasza to już wina, że prawda jest czasem przykra.

W majowym MERCURE DE FRANCE znajdziemy wiersze Jean Chauvela, opowiadanie (interesujące) Jacques Bureau pt. *Święto u ludzi*, polemikę Jean Pommiera z Pierre Jean Jouve'em na temat wystawienia *Fedry* w Komedii Francuskiej, wreszcie Claude Aveline'a *Konfrontacja pisarza z jego pierwszą książką* i rozmyślania autora nad wiele lat temu wydaną powieścią *Le Point du jour*. Poza tym obszerna część sprawozdawcza, recenzje i kroniki.

Trzydziesty numer kwartalnika DIOGÈNE przynosi ważki artykuł Belga, prof. Henri van Liera, pt. *Nowe szanse humanizmu*, szkic prof. Corrado Fatta o snobizmie jako jednym z aspektów nietzscheańskiej woli mocy, bardzo frapujące wyniki badań dwojga socjologów (i po trosze etnologów), Laury i Raula Makariusów, na temat związków pomiędzy zakazem kazirodztwa a różnymi zakazami żywnościowymi w społeczeństwach prymitywnych oraz studium prof. Adama Schaffa *Dlaczego wciąż piszemy historię na nowo?*, drukowane w swoim szasie, o ile się nie mylę, w *Nowej Kulturze* czy *Przeglądzie Kulturalnym*. Ekonomistów zainteresuje też z pewnością praca Henri Mendrasa *Ucieczka ze wsi i industrializacja*, w której zastanawia się on nad zachodnio-europejskimi aspektami tego zjawiska, tak dobrze nam znanego.

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin — NRD), nr 5, maj 1960 r. Numer zawiera niewiele materiału teoretycznego, tym razem przeważają wiersze i proza. Z poetów zabierają głos młodzi autorzy o mniej znanych nazwiskach. Ich wiersze, poruszające tematykę społeczną, reprezentują różne kierunki wersyfikacji. Ciekawe są utwory młodego poety zachodnio-niemieckiego, Rolfa Haufsa, bez rymów, o zmiennym, silnie zaakcentowanym rytmie, unikające „literackości" i przesadnej metaforyki. Ich tematem jest groza i okrucieństwo wojny. Poza tym miesięcznik publikuje poezje Wolfganga Schoora, dwudziestoletniego Bernda Jentzscha i Jürgena Listrekera.

Z prozy znajdujemy fragmenty dwóch powieści: Alfreda Kurelli *Dwuznaczności* i Ludwika Tureka *Przygody u schyłku wojny*, oraz dwie nowele — Czierskiego i Beckelmanna. Jedyny artykuł krytycznoliteracki ogłasza Hans Jügen Geerdts, który rozważa zagadnienie postaci robotników we współcze-

snej epice Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Główną podstawą wywodów jest tutaj ostatnia powieść Anny Seghers *Decyzja*, ponadto autor przytacza przykłady z *Tinko* Strittmattera, z powieści Bredla i Hansa Marchwitzy.

W dziale recenzyjnym omówione są ostatnie nowości wydawnicze w NRD. Jeden z artykułów zajmuje się powieścią zachodnio-niemieckiego pisarza, Günter Grassa, *Blaszany bęben*, która zdobyła rozgłos w NRF i stała się przedmiotem ożywionych sporów literackich. Herman Kant, włączający się tutaj do dyskusji, wystawia książce świadectwo nieprzychylne, odmawiając jej wartości artystycznych i intelektualnych.

Numer zamykają noty informacyjne, polemiczne glosy i korespondencje.

MERKUR (Stuttgart), nr 147, maj 1960 r. Numer otwierają utwory z puścizny literackiej Gotfryda Benna, poety u nas prawie nie znanego, którego znaczenie urosło w Niemczech do ogromnych rozmiarów. Są tu więc trzy wiersze Benna, dotychczas nie publikowane, oraz dialog o sztuce, pochodzący ze studenckich lat poety. Dialog zawiera w embrionalnej formie całą późniejszą teorię sztuki Benna, która kryje się właściwie w dwóch zdaniach: „Całe gadanie o instynkcie i upojeniu, w którym artysta rodzi swoje dzieła, wydawało mi się zawsze śmieszne"; „Trzymam się słów Rodina, że w ogóle nie ma sztuki, jest tylko rzemiosło". Część ściśle literacką pisma uzupełnia nowela *Dułogie cienie* Marii Luise Kaschnitz, pisarki starszego pokolenia, która debiutowała w latach trzydziestych.

W dziale eseju zwracają uwagę dwie prace. Teodor W. Adorno rozważa w artykule *Muzyka i nowa muzyka* przemiany, którym uległy formy i struktura muzyki w ostatnich dziesięcioleciach. Autor rozwodzi się szczegółowo nad muzyką elektronową. W konkluzji Adorno dochodzi do bardzo prostego i rozsądnego wniosku: „Różnica pomiędzy nową muzyką i muzyką w ogóle staje się różnicą między dobrą i złą muzyką". Drugi szkic jest rozdziałem z *Historii krytyki* René Welleka. Autor, profesor komparatystyki w Yale, wydał dotychczas trzy tomy *History of Modern Criticism*, której czwarta i zarazem ostatnia część wyjdzie niebawem z druku. Rzecz ta została przyjęta z dużym uznaniem przez amerykańskich, angielskich i niemieckich fachowców i ukazała się ostatnio w Niemczech (dwa pierwsze tomy) pod tytułem *Geschichte der Literaturkritik*. Miesięcznik drukuje rozdział poświęcony Wilhelmowi Diltheyowi, niemieckiemu filozofowi i teoretykowi sztuki z drugiej połowy minionego stulecia.

W końcowej części numeru znajdujemy kronikę kulturalną, kilka omówień bieżących nowości wydawniczych oraz marginalia.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Baden-Baden), nr 5, maj 1960 r. Trzy postacie, reprezentujące muzykę, literaturę i wiedzę o literaturze, są przedmiotem rozważań trzech szkiców, które tworzą podstawę działu kulturalno-artystycznego. Richard Pokorny drukuje esej o Gustawie Mahlerze, austriackim kompozytorze, który zmarł w Wiedniu w roku 1911. Jest to właściwie dalszy ciąg długiej dyskusji, która się toczyła za życia i po śmierci Mahlera, nazywanego „nieszczęśliwym geniuszem", między innymi dlatego, że — jak pisał angielski krytyk Blom — „Mahler musiał służyć przez całe życie dwom panom: swojemu twórczemu — i odtwórczemu, dyrygenckiemu zadaniu". Może nie ta okoliczność była powodem kontrowersji, a raczej to, że kompozytor był, jak go określił jeden z muzyków, „geniuszem, ale trochę za mało".

Erich Fitzbauer omawia dramatyczną twórczość Stefana Zweiga, który zyskał popularność przede wszystkim jako eseista i autor powieści biograficznych, tłumaczonych na wiele języków obcych. Pierwsze utwory sceniczne Zweiga minęły bez echa, jedynie *Jeremiasz* miał jakie takie powodzenie, a sztuki później napisane również nie zrobiły kariery. Twórczość dramatyczna pozostała najsłabszym rozdziałem pisarstwa Zweiga, tak że Fitzbauer, pomimo najlepszych chęci, niewiele tu uratować może. Trzeci szkic jest poświęcony Ernstowi Beutlerowi, znawcy twórczości Goethego i zasłużonemu organizatorowi Muzeum Goethowskiego we Frankfurcie nad Menem.

Wśród wierszy znajdujemy przekłady *Myśli nieuczesanych* Stanisława Jerzego Leca, tłumaczonych przez Dedeciusa, który wydał niedawno wybór tych myśli w formie książkowej. Bogaty

dział recenzyjny zawiera omówienie kilkunastu nowości wydawniczych, krótkie informacje i korespondencję.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 70, maj 1960 r. Gustaw René Hocke, uczeń świetnego romanisty, E. R. Curtiusa, wydał ostatnio studium o manieryzmie. Pierwszy tom, *Manieryzm w sztuce*, ukazał się w roku 1957, a drugi, *Manieryzm w literaturze*, wyszedł z druku w roku 1959. Obie książki, wydane u Rowohlta w Hamburgu, stały się przedmiotem dyskusji, do której włącza się w niniejszym numerze Karl Markus Michel. Autor w zasadzie odrzuca tezy i metodę Hockego, *nota bene* bardzo spekulatywną. Curtius był w tej materii ostrożny i ograniczył się do formuły: „Manierysta chce powiedzieć rzecz nie normalnie, lecz anormalnie. Daje pierwszeństwo sztuczności i dziwaczności przed naturalnością. Chce zaskoczyć, wprowadzić w podziw, olśnić. Podczas gdy istnieje tylko jeden sposób normalnego wypowiedzenia rzeczy, jest tysiąc sposobów nienaturalnej wypowiedzi. Dlatego jest bezcelowe i bezużyteczne ujmować manieryzm w system".

Hocke zrobił to, przed czym przestrzegał Curtius. Przeczytał mnóstwo dzieł literackich, wynotował z nich „dziwne" zwroty, metafory, obrazy i skojarzenia, posegregował je i ułożył w system, z którego nic nie wynika. W jego typologii manieryzmu znajdujemy wyrażenia: „czarne gwiazdy" (Garcia Lorca), „ciepły śnieg" (Hofmannswaldau) itp. Wyrwane z tekstu zwroty mogą wydawać się dziwaczne, ale jeśli połączymy je z wierszem, okażą się najnormalniejszymi metaforami. Garcia porównuje po prostu ciemne oczy do czarnych gwiazd, a Hofmannswaldau śnieżnobiałe plecy kochanki do ciepłego śniegu. W myśl pedantycznego studium Hockego historia całej literatury byłaby właściwie historią manieryzmu.

Heinz Ischreyt, tłumacz Szołochowa na niemiecki, publikuje szkic o autorze *Cichego Donu*, Marie Luise Kaschnitz nowelę *W południe, w połowie lipca*, a Franz Büchler trzy wiersze. Bogato przedstawia się dział recenzyjny, przynoszący dużo recenzji bieżących nowości wydawniczych. Wśród przekładów zwraca uwagę spora ilość tłumaczeń włoskich prozaików (Vittorini, Svevo, di Tomasi, Moravia i inni), którzy coraz bardziej przenikają na niemiecki rynek księgarski.

rk

Włochy

Ostatni numer COMUNITA — marzec-kwiecień — poświęcony jest pamięci znanego przemysłowca włoskiego i społecznika, Adriano Olivettiego, fundatora i redaktora wyżej wymienionego dwumiesięcznika. Zmarły był ideologicznie zbliżony do tendencji francuskiego katolicyzmu Mouniera i hołdował filozoficznym poglądom Simone Weil.

W przedmowie do książki Olivettiego, wydanej już po śmierci, pt. *Citta dell'uomo (Miasto człowieka)*, będącej zbiorem artykułów politycznych, społecznych i kulturalnych, została podkreślona główna idea ruchu społecznego, noszącego również nazwę Comunita, zorganizowanego i kierowanego przez Olivettiego; jest nią ustalenie i realizacja formy współżycia opartej na harmonijnym współistnieniu społeczności i państwa. Państwo w tym wypadku byłoby organizatorem oraz wyrazem instytucjonalnym organów władzy, jako też woli, umiejętności, moralnych zasad jednostek stanowiących społeczne grupy, zbiorowość. Społeczność, której pojęcie oparte jest na religijnej przesłance samego Olivettiego, byłaby przejawem ducha, a państwo przejawem ludzkiej użyteczności. Polityka jest formą ich współzależności, jest poszukiwaniem najlepszego systemu oraz równowagi między ich sprzecznościami. Jest harmonią społeczną w łonie instytucji samej społeczności. Jak wynika z tego, jest to utopistyczna idea znalezienia systemu państwowego, opartego na społeczeństwie zniwelowanym przez solidaryzm klasowy. Idea ta, jak wiadomo, nie została wymyślona przez Olivettiego i nie on pierwszy starał się ją wprowadzić w życie. Różnica polega na tym, że Olivettiego ożywiały naprawdę szla-

chetne zamiary. Ruch ten we Włoszech nigdy nie przybrał wielkich rozmiarów i nie miał większego znaczenia. Za to sam Olivetti był postacią dużego formatu. Dają temu świadectwo zamieszczone w *Comunita* liczne głosy pośmiertne takich osobistości, jak Nenni, podkreślający szerokość horyzontów społecznych i filozoficznych zmarłego, jak Ferruccio Parri, były premier Włoch, jak socjaldemokrata Saragat, jak znany polityk chadecki Fanfani itd.; z innych nazwisk warto wspomnieć T. S. Eliota, Martina Bubera, Jean-Marie Domenacha, Le Corbusiera, Jacques Maritaine'a i wielu innych.

W dziale recenzyjnym *Comunita* krytyk, omawiający głośną książkę Schwarz-Barta *Ostatni ze sprawiedliwych*, szeroko cytuje wypowiedź Sandauera, zamieszczoną, jak wiadomo, w *Les Lettres Nouvelles*. Uznając, że krytyka Sandauera była zbyt ostra, recenzent włoski dochodzi do wniosku, że w zasadzie Sandauer ma słuszność, przeciwstawiając się przesadnemu zachwytowi, który towarzyszył tegorocznej nagrodzie Goncourtów. Powieści Schwarz-Barta można przeciwstawić *Kronikę getta warszawskiego*, którą pozostawił po sobie zabity przez Niemców Emanuel Ringelblum, będącą dokumentem prawdy i konkretnych cierpień ludzi wydanych na pastwę zbrodni.

NUOVI ARGOMENTI (styczeń-kwiecień) wysunęły na czoło prozę Vasco Pratoliniego, fragment nowej powieści: *Florencja, marzec, dwadzieścia jeden*. Jest to utwór stojący na pograniczu fikcji i dokumentu, a jak wskazuje sam tytuł, miejsce akcji oraz czas przypominają inną powieść Pratoliniego: *Ulica ubogich kochanków*.

W eseju *Ideologia i prawda* Pietro Citati stara się znaleźć wspólny mianownik obu tych pojęć. Rezultat jest negatywny. Współczesna myśl nie ma nawet czasu zamanifestować swego istnienia, gdyż jeszcze zanim się narodzi, otrzymuje etykietę ideologiczną. Żadna epoka jeszcze nie odznaczała się taką precyzją aparatury. Cokolwiek na świecie się zdarzy, zanim jeszcze jakieś zjawisko ukaże się na horyzoncie, zanim zdąży cokolwiek w życiu zmienić, już dostaje się w sieci licznych komentatorów, gotowych każdy nowozaistniały fakt opisać, zakwalifikować, uszeregować historycznie. Komentarze te są aż nadto „prawdziwe", jakby samo życie poddało się zbadaniu, a potem zostało zarejestrowane i wniesione do odpowiednich zeszytów ideologicznych. Życie poddane rejestracji, sklasyfikowaniu itd. ulega w rzeczywistości skostnieniu i sklerozie.

Artykuł Vittorio Lantenari *Religioznawstwo a nauki historyczne* jest ciekawy z punktu widzenia metodologii. Autor uważa, że nie można rozpatrywać religii w samej sobie, należy natomiast wyjaśnić moment religijny „jako moment prowizorycznego odejścia od świata". To jest wyzwolenia się od wszelkich ziemskich spraw ekonomicznych, politycznych itd. itp.

Ciekawa jest wypowiedź Bilenchiego na temat „kryzysu" współczesnej powieści. Kto mówi o kryzysie współczesnej powieści, twierdzi znakomity pisarz włoski, ulega sugestii utworów miernych, kopiujących filmy, ulega naporowi czarnej literatury, nie różniącej się poziomem artystycznym od kroniki wypadków w gazetach, daje się wziąć na lep rozmaitym nieudanym eksperymentom. Czytelnicy i krytycy zapominają, co to jest poezja i piękno. Ale najważniejsze jest to, że ogranicza się popojęcie współczesności do dnia dzisiejszego. Współczesność to co najmniej wiek. Wreszcie pojęcie kryzysu powieści wywodzi się z ciasnej i zewnętrznej koncepcji gatunku literackiego: nieprawdą jest, że powieść powstała i skończyła się w dziewiętnastym wieku. Powieść istniała już przedtem, poczynając od Greków a kończąc na Cervantesie; istnieje i dzisiaj dzięki takim mistrzom, jak Joyce, Kafka, Tomasz Mann, Musil, Broch, Mauriac, Fitzgerald, Thomas Wolfe, Tomasi di Lampedusa, którzy swoim znaczeniem nie ustępują Flaubertowi ani Turgeniewowi. Są oni wielcy, gdyż uchwycili zmiany, jakim życie nieustannie podlega. Zrozumieli oni zmiany swoich czasów. Jeśli idzie o nowatorów francuskich, Bilenchi wyraża się sceptycznie o eksperymentach Robbe-Grilleta, Butora i Nathalie Sarraute. Ich powieści są tylko próbą realizacji z góry powziętych programów estetycznych.

Powyższy pogląd włoskiego pisarza pokrywa się z omówieniem ostatnich powieści Robbe-Grilleta i Butora, zamieszczonym w kwietniowym numerze TEMPO PRESENTE.

Jean Bloch-Michel w korespondencji z Paryża twierdzi, że estetyczny gorset, jaki nałożyli na siebie nowatorzy francuscy: Robbe-Grillet i Butor, prowadzi ich twórczość do ślepego zaułka. Świadczą o tym ostatnie powieści obu eksperymentatorów. Ostatnią powieść Robbe-Grilleta *Dans le labirynthe* czyta się z zapartym tchem, jest niezwykle sugestywna, i czytelnik czuje się zagubiony w labiryncie, wplątany w koszmarną obsesję. Ale zostaje przeniesiony na planetę przypominającą bardziej świat z ostatniego filmu Cocteau niż świat Kafki; awangardyzm Robbe-Grilleta coraz bardziej przypomina surrealizm a nawet ekspresjonizm sprzed trzydziestu lat. Treścią *Dans le labirynthe* są poszukiwania adresata przez rannego żołnierza w mieście, do którego wkraczają już nieprzyjacielskie wojska.

Powieść Butora nazywa się *Degrès*. W swoim ostatnim eseju Butor uważa, że powieść współczesna powinna zajmować się opisywaniem rzeczywistości najbardziej płaskiej i banalnej, ewokując przy tym najmocniejsze pokłady poezji. Metoda ta jest przedłużeniem ewolucji filozofii współczesnej, która znalazła swój najpełniejszy pono wyraz w fenomenologii. *Degrès* jest realizacją tego programu estetycznego. Butor rzeczywiście zajmuje się opisywaniem rzeczy płaskich i banalnych, ale wątpliwe jest, czy ewokuje pokłady poezji. Jeśli idzie o technikę fonomenologiczną, to Jean Bloch-Michel przyznaje, iż jest ona bez zarzutu. Autorowi udaje się zrekonstruować wszystkie fenomeny, jakie złożyły się na powstanie całości: Butor przedstawia rekonstrukcję pewnej lekcji w liceum sprzed kilku lat. Profesor przypomina sobie minutę po minucie, najdrobniejszy szczegół po szczególe. Butor nic nam nie oszczędza, nie pomija najbardziej płaskiej banalności. Poznajemy treść zadań, teksty podręczników. Wyliczenia różnych przedmiotów powtarzają się bez końca; wszystko po to, żeby w końcu dojść do wniosku, że taka rekonstrukcja nie może się udać, że niemożliwością jest odtworzyć pełną prawdę minionego czasu. Nasuwa się więc samo przez się pytanie, po co to potrzebne, jaki cel mrówczej pracy, opartej na doskonałej technice pisarskiej i dużym talencie? Jean Bloch-Michel podejrzewa, czy Butor nie chciał może w ten sposób zdyskredytować samej metody fenomenologii.

Ciekawa jest w tym samym numerze proza Furio Monicelliego *Jezuita doskonały*. Proza ta ma charakter wspomnień autobiograficznych młodzieńca przechodzącego nowicjat u jezuitów. Na razie jest to początek i zapowiedziany jest ciąg dalszy, którego oczekuje się z dużym zainteresowaniem.

Z innych pozycji wymienić należy tłumaczenie znanej noweli Sergiusza Woronina *W rodzinnej wiosce*, która niedawno ukazała się w leningradzkim czasopiśmie *Newa*.

Wspomnieć też należy recenzję nowej sztuki Jean Geneta *Les Nègres*, granej z dużym powodzeniem w Théatre de Lutèce w Paryżu przez zespół afrykański „Les Griots". Autor recenzji podkreśla duże walory dramatyczne nowej sztuki, porównując ją z najlepszymi sztukami Becketta, Behana, Ionesco.

Zeszyt kwietniowy *Tempo Presente* zawiera poza tym bogaty jak zwykle dział not, konrespondencji z zagranicy i przeglądów prasy.

js

Związek Radziecki

NOWYJ MIR przynosi w kwietniowym numerze wiele interesujących materiałów poświęconych 90-tej rocznicy urodzin Włodzimierza Lenina. Wymienić tu należy w pierwszym rzędzie wspomnienia E. Drabkinej z okresu wojny domowej — *Złotą jesień*, oraz *Opowiadania o Leninie* Jefima Zozuli, odnalezione w pośmiertnej spuściźnie pisarza. Są to zapisane przez Zozulę na gorąco i pozbawione niemal literackiej oprawy nader lakoniczne relacje współczesnych ze spotkań z Leninem. Wśród prac historycznych, związanych z rocznicą Leninowską, zwraca uwagę szkic akademika I. Majskiego *Na Kongresie Socjalistycznym w Kopenhadze*, na którym autor był obecny wraz

z Leninem, Plechanowem i Kołłątaj.

W dziale prozy znajdujemy ponadto dwie godne uwagi pozycje prozatorskie. Znany prozaik radziecki młodszego pokolenia, Siergiej Antonow, publikuje swój nowy utwór, zatytułowany *Alonka*. Antonow należy do konsekwentnych kontynuatorów tradycji czechowowskiej. Jego opowieść o małej dziewczynce, która niefrasobliwie podróżuje w rozklekotanej ciężarówce przez stepy kazachstańskie, wykazuje wyraźne powinowactwo ze *Stepem* Czechowa. Terminowanie u wielkiego mistrza wychodzi autorowi tylko na dobre. Dbałość o słowo, lakoniczność, wyrazisty rysunek postaci — to niewątpliwe walory *Alonki*. Opowieść Antonowa posiada także, zwłaszcza dla czytelnika polskiego, dużą wartość poznawczą, wprowadza nas bowiem w świat „ludzi ugorów", ukazany od podszewki, a zarazem z dystansu i z dużym poczuciem humoru.

Drugą ciekawą pozycją jest *Szary Okrutny* wybitnego pisarza kazachskiego, Muchtara Auezowa. Bohaterem tej noweli, tchnącej niemal antyczną grozą, jest wychowany przez ludzi wilk, który — posłuszny nieubłaganym prawom natury — ucieka na wolność, staje się postrachem okolicy, zabija swego dawnego pana i wreszcie ginie, w nierównej walce z obławą. Auezow nie próbuje antropomorfizować Szarego Okrutnego, unika też płaskiej alegorii. Jest to po prostu tragiczna historia o ludziach i zwierzęciu, napisana oszczędną, surową prozą.

W dziale poezji miesięcznik zamieszcza utwory Maksyma Tanka, Włodzimierza Sokołowa oraz *Wiersze więzienne* poety pakistańskiego, Faiza Achmada Faiza.

W dziale krytyki literackiej *Nowyj Mir* publikuje nadal wypowiedzi w dyskusji na temat powieści współczesnej oraz literatury naukowo-artystycznej. Ten drugi temat, jak się wydaje, szczególnie pasjonuje dyskutantów. Liczne, pełne temperamentu repliki na inaugurujący dyskusję artykuł D. Danina, który sygnalizowaliśmy naszym czytelnikom w poprzednim przeglądzie, świadczą wyraźnie, że zainteresowanie problemami tego gatunku literackiego nieustanie wzrasta. Nauka gwałtownie wdziera się do literatury, szukając zarazem w niej oparcia. Równowaga w naczyniach połączonych, jakimi są niewątpliwie wiedza ścisła i sztuka, została zachwiana. Jesteśmy obecnie świadkami procesów wyrównawczych.

OKTIABR zakończył w kwietniowym numerze druk drugiej części *Zoranego ugoru* Michała Szołochowa. W tym samym numerze miesięcznik rozpoczął druk powieści Siergieja Sniegowa *Rzeka toruje sobie łożysko*. Tematem powieści Sniegowa są przemiany w gospodarce narodowej, a zwłaszcza w przemyśle ciężkim, jakie nastąpiły po XX Zjeździe. Autorowi nie jest obca poruszona przezeń problematyka, wypowiada się on bezkompromisowo w wielu aktualnych sprawach, nie potrafi się jednak oderwać od zupełnie schematycznego ukazywania swych bohaterów. Nieporadność warsztatowa przekreśla wszelkie walory śmiałej wypowiedzi. Całość sprawia wrażenie rozłożonej na głosy dyskusji na temat postępu technicznego.

Znacznie ciekawsze pod względem artystycznym są krótkie opowiadania Mikołaja Goncowa *U nas na wsi* — bezpretensjonalne, dobrze skomponowane i zabarwione delikatnym liryzmem.

Poezję reprezentuje w kwietniowym numerze *Oktiabria* poemat Michała Kubyszkina *Kisielowe brzegi*.

Trybuna Życia, tak ciekawie zazwyczaj redagowana, przynosi tym razem mało godnych odnotowania materiałów. Uwagę zwraca artykuł I. Ganienko *Przeciwko obcym wpływom*, w którym autor usiłuje za jednym zamachem rozprawić się z wszelkimi nowoczesnymi prądami w sztuce. Przy okazji Ganienko ostro atakuje Izaaka Babla, zwłaszcza za jego *Konarmię*, którą określa jako książkę fałszywą i deprawującą. Redakcja zastrzega się, że artykuł Ganienko, podobnie jak inne głosy w dyskusji na temat *Estetyka a współczesność*, traktowany jest jedynie jako głos w dyskusji, niemniej jednak wypada stwierdzić, że wypowiedzi utrzymanych w podobnym tonie dawno już nie spotykaliśmy na łamach *Oktiabria*.

Kwietniowe ZNAMIA publikuje w związku z rocznicą Leninowską cykl okolicznościowych wypowiedzi pisarzy radzieckich, zatytułowany *Słowo o Leninie*, oraz wiersz Siemiona Kirsanowa *Przy Leninie*.

Miesięcznik przynosi pierwszą część no-

wej powieści Wadima Kożewnikowa *Przedstawiam wam Bałujewa*. Jest to raczej obszerny, żywo napisany szkic psychologiczno-społeczny, którego centralną postacią jest kierownik budowy rurociągu gazowego, Paweł Bałujew, przedstawiciel „tego pokolenia komsomolców, które w czasach pierwszego szturmu przemysłowego poszło na budowy". Liczne partie powieści Kożewnikowa poświęcone są współczesnej problematyce młodzieżowej.

W dziale krytyki literackiej Ł. Jakimienko omawia w obszernym eseju drugi tom *Zoranego ugoru* Michała Szołochowa.

MOSKWA przynosi w ostatnim numerze cykl opowiadań Zofii Winogradzkiej o Leninie, zatytułowany *Pamięć serca*. Znajdujemy także w piśmie dalszy ciąg ciekawej powieści Włodzimierza Kisielewa *Człowiek może*, o której wspominaliśmy już w poprzednim przeglądzie.

Radziecką poezję współczesną reprezentują wiersze Dymitrowa, Kowalowa, Michała Dudina, Mikołaja Triapkina oraz Wasyla Subotina.

Przeszło połowę ostatniego numeru NEWY zajmuje opowieść Eugeniusza Karpowa *Przeniesione brzegi*, której akcja rozgrywa się w środowisku inteligencji technicznej. Utwór Karpowa, niezbyt interesujący pod względem literackim, świadczy o stale zwiększającym się ciężarze gatunkowym tej warstwy społecznej, o jej rosnącym pośrednim oddziaływaniu na literaturę. Inteligent techniczny staje się dziś ulubionym bohaterem współczesnej prozy radzieckiej.

W dziale krytyki literackiej Dymitr Mołdawski omawia nowy tomik „Biblioteki Poety" — znanego i popularnego wydawnictwa, założonego przy czynnym współudziale Maksyma Gorkiego. Jest to obszerny wybór poezji rewolucyjnej (1890—1917), składający się w przeważającej części z utworów poetów robotniczych.

INOSTRANNAJA LITIERATURA zakończyła druk *Decyzji* Anny Seghers i zamieszcza w kwietniowym numerze pierwszy odcinek powieści Maurice'a Druona *Les grandes familles*.

W dziale poezji znajdujemy cykl wierszy poetów z całego świata poświęcony rocznicy Leninowskiej (wśród nich wiersz Jana Koprowskiego — *Szła historia*), utwory poetów azjatyckich i afrykańskich, wybór wierszy poetów węgierskich (Jankovics, Hollos, Korvin, Juhasz, Simon i Fodor) oraz wiersze rewolucyjnego poety irańskiego, Maarufa Ar-Rusafi.

Miesięcznik jak zwykle przynosi obszerny przegląd zagranicznych pism literackich oraz bogatą kronikę kulturalną.

Polonica reprezentowane są w ostatnim numerze *Inostrannej Litieratury* przez cykl reprodukcji polskich rysunków i plakatów poświęconych Leninowi. Reprodukcje opatrzone są wstępem Eugeniusza Worobjowa, który szczególnie wysoko ocenia wyniki ostatniego konkursu na plakat leninowski. W kronice kulturalnej znajdujemy omówienie wyników ankiety *Polityki* na temat najlepszego polskiego współczesnego utworu prozaicznego.

zf

ŁÓDZKA WIOSNA POETYCKA

Mamy więc jeszcze jedną porę roku oddaną na stałe poezji. „Wiosna Łódzka" nie była tylko przelotnym tchnieniem zeszłorocznego wiatru, ale podobnie jak „Listopad Poznański" stała się instytucją. Instytucja łódzka jest skromniejsza od poznańskiej. Całkowicie nieoficjalna, nie tylko bardziej, ale po prostu bardzo prywatna. Mecenasuje jej — nie jak w Poznaniu Rada Narodowa i tzw. czynniki — ale skromny łódzki oddział wydawnictwa „Pax". Środki finansowe są więc niewielkie, propaganda nikła, rozgłos słaby. Ale przecież mimo tej skromności „Łódzka Wiosna" jest podobnie jak „Listopad Poznański" imprezą ogólnopolską. Grupa poetycka „Prowincja 58" gościła już dwukrotnie w Łodzi najmłodszych poetów z Warszawy, Krakowa, Lublina, Szczecina, Gdańska, Wrocławia, Rzeszowa i Poznania. Najmłodsi poeci — to druga specyfika „Wiosny Łódzkiej". Bo impreza łódzka nie jest dubletem ani tym bardziej konkurentem poznańskiej. Ma inny adres. Zwraca się do poetów najmłodszych, do tych mianowicie, którzy nie mają jeszcze dorobku, poetów początkujących, dla których jedynym dostępnym wysokim progiem jest dopiero *Almanach Młodych*.

„Wiosnę Łódzką" poprzedza konkurs na utwór poetycki. Ten konkurs właśnie wyłania gromadkę, a raczej gromadę poetów, którzy potem na zjeździe w Łodzi nawiązują wzajemne kontakty, czytają swoje utwory i dyskutują o poezji. Brałem po raz drugi wspólnie ze Stanisławem Czernikiem, Maciejem Kononowiczem, Zygmuntem Lichniakiem, Andrzejem Piotrowskim, Mikołajem Rostworowskim i Aleksandrem Rymkiewiczem udział w pracach jury tego konkursu. Dzięki temu miałem możność zapoznać się z aktualnym nie tyle stanem, co wrzeniem poezji najmłodszej, tej, która się jeszcze nie wyodrębniła całkowicie z żywiołu i jeszcze oślepiona wzorem po omacku podchodzi do słowa. Ciekawe i zdumiewające przeżycie: doznawać wzruszeń młodością w takiej skali. Przeszło tysiąc utworów wpłynęło na konkurs. Po odrzuceniu połowy — rzeczy całkowicie nieskładnych — reszta była wzruszającą materią. O nie, to nie była plazma. To był żywioł organizujący się już, dochodzący do świadomości siebie. Żadnego jeszcze rutyniarstwa, żadnej umiejętnej pozy, tu nawet banalność, frazes były w jakimś sensie świeże, bo były brane na serio, uświetnione autentycznością, tu nic, żadne słowo, żadna metafora nie mrużyła oką. Najmłodsza poezja jest w swojej masie — uważam — znakomitym polem obserwacji. Tu właśnie słychać, co w trawie piszczy, co w poezji kiełkuje.

Jak wygląda plon tegorocznej „Wiosny Łódzkiej" w porównaniu z plonem zeszłorocznym? Co się zmieniło, ku czemu młodzież idzie, a raczej od czego odchodzi? Wydaje mi się, że można na te pytania przynajmniej w przybliżeniu odpowiedzieć. Najmłodsza poezja ma swoje cele, wyczuwam je jakoś. Wydaje mi się, że porzuca mozaikę obrazkową i anegdotyczne składanki, tak charakterystyczne dla poezji oficjalnie młodej. Widzę — a może chcę widzieć — u najmłodszych dążność do

struktur jednolitych. Utwór poetycki, wiersz coraz częściej jest blokiem wyrażonym jednym rozbudowanym zdaniem, odpowiadającym jednolitości wizji. W najlepszych swoich utworach, nie we wszystkich wyróżnionych oczywiście, ale — powtarzam — w najlepszych, najmłodsi dali wielu swoim starszym kolegom jeśli nie szkołę, to lekcję konstrukcji. A to, uważam, jest bardzo wiele. Po tej zmasowanej lekturze konkursowej dochodzę do wniosku, że najmłodsza nasza poezja nie pójdzie śladami postnadrealistycznego regresu.

Laureatami drugiej łódzkiej „Wiosny Poetyckiej" są: Stanisław Chaciński z Wrocławia, Czesław Kuriata z Poznania, Krzysztof Gąsiorowski z Warszawy, Andrzej Tchórzewski z Lublina, Janusz Kondratowicz z Warszawy i Kazimierz Sopuch z Gdańska. Ponadto trzydziestu młodych poetów z całej Polski zostało wyróżnionych.

„Łódzka Wiosna" odgrywa już w naszym życiu kulturalnym rolę. Już się liczy. Warto przypomnieć, że jednym z wyróżnionych w pierwszej „Wiośnie Poetyckiej" był Marian Grześczak, poeta, który dał się już poznać jako autor bardzo ambitnego tomiku wierszy *Lumpenezje.*

Jedno tylko dziwi: absolutna obojętność łódzkiego środowiska poetyckiego. Na sali oprócz młodego, utalentowanego poety Jarosława M. Rymkiewicza nie było nikogo z łódzkich literatów.

zb

PRZYPOMNIENIE MIRIAMA

Zenon Przesmycki (Miriam), tłumacz *Pijanego statku* Rimbauda, jeden z przywódców modernizmu polskiego, założyciel i redaktor *Chimery,* pierwszy polski minister kultury (w okresie międzywojennym), a przede wszystkim odkrywca Norwida, tragicznie zmarły tuż po Powstaniu Warszawskim, nie wiadomo, z jakiego powodu doczekał się... zapomnienia. A przecież już nie tylko zasługi, ale i oryginalność sylwety upoważniają do przypomnienia tego pisarza. Jeszcze w 1948 roku w drugim tomie swej *Historii literatury polskiej,* wydanej nakładem „Wiedzy", przypominał Teofil Wojeński, że Miriam dał świetne przekłady nie tylko Rimbauda, ale i Maeterlincka, Juliusza Zeyera, Poego, Baudelaire'a, Verlaine'a, Swinburne'a, Vrchlicky'ego (a więc zarówno Francuzów, jak Belgów, Czechów, Anglików i Amerykanów), że jeszcze przed *Chimerą* redagował pierwsze już modernistyczne (warszawskie) *Życie* (od 1887—1889 roku, czyli na 10 lat przed Przybyszewskim), że potem przeniósł się do Krakowa, gdzie pisywał w *Świecie* Zygmunta Sarneckiego, że wreszcie w latach 1901—1907 kierował *Chimerą,* którą Aleksander Brückner nazwał „najwytworniejszym pismem, jakieśmy kiedykolwiek mieli".

Dobrze, że jego profil zarysował Juliusz W. Gomulicki w uroczym eseju *Miriam,* drukowanym na łamach *Stolicy* z 24 kwietnia: „Począwszy już chyba od roku 1923, gdy zamieszkaliśmy na Trębackiej i gdy zacząłem po kilka razy tygodniowo chodzić na Mazowiecką, gdzie mieściła się słynna w owym czasie Czytelnia Powszechna pań Zaborowskich, widywałem — najczęściej w okolicach księgarni Mortkowicza — starszego, postawnego pana z różową twarzą, od której tym wyraźniej odbijały siwe wąsy i siwa bródka, podobna z kształtu do pędzelka". Ze zdziwieniem dowiedział się Gomulicki, że jegomościem tym jest „poeta, krytyk i smakosz", Zenon Przesmycki. „Nie tak bowiem wyobrażałem sobie tego poetę-cyzelatora; nie przeszkodziło to jednak swoistemu nabożeństwu, z jakim zacząłem teraz patrzeć na jego osobę, która symbolizowała dla mnie wówczas „robinsońskie błąkania się po wielkiej — do zdumienia — niwie poezji europejskiej XIX wieku", a także (że znów użyję oryginalnej frazeologii Przesmyckiego) obłędną, zaiste, odyseję w poszukiwaniach norwidowskich".

W 1935 roku sam Gomulicki opublikował studia o Norwidzie, a w jednym z nich przeciwstawił się zdaniu S. P. Kaczorowskiego i Miriama, którzy przypisywali twórcy *Promethidiona* autorstwo jednego ze słabszych wierszy emigracyjnych. „Wywody Przesmyckiego na ten temat nazwałem z młodzieńczą czupurnością po prostu... bajką." Gomulicki oczekiwał z tego powodu gromów ze strony papieża polskiej norwidologii; nie wiedział, że Przesmycki znajduje się w stanie ciężkiej choroby woli („abulii"). „Podobny pod

tym względem do nieszczęsnego Coleridge'a, potrafił całymi godzinami dzielić się wiedzą i swoimi genialnymi pomysłami z przypadkowym słuchaczem, potrafił też całymi miesiącami przygotowywać i porządkować materiał potrzebny mu do projektowanych robót literackich, na tym jednak stadium wszystko się ostatecznie kończyło. Wzięcie do ręki pióra i ołówka wymagało już prawie nadludzkiego wysiłku, a nakreślenie kilku przemyślanych zdań stawało się istną męką." Nic więc dziwnego, że w 1937 roku nie odpowiedział Miriam na list Gomulickiego z prośbą o informacje o zaprzyjaźnionym z nim poecie, Wacławie Liederze.

Dopiero w czasie wojny spotkał Gomulicki wielkiego norwidystę, który właśnie wkraczał w osiemdziesiątkę. Miriam ocalił swe zbiory norwidowskie; we wrześniu 1939 nie chciał schodzić do schronu i tylko przypadkiem ocalał: „granat hitlerowski wybuchł na jego fotelu akurat wtedy, gdy on sam wyszedł do drugiego pokoju po zapałki". Wtedy to Gomulicki złożył wizytę Miriamowi: „Drzwi otworzył mi sam poeta... z tyloma niechętnymi pomrukami, postękiwaniami i zastrzeżeniami, że może mi poświęcić tylko kilka minut czasu, iż przez chwilę zastanawiałem się, czyby się jednak od razu nie wycofać. Zwyciężyła ciekawość, zaciąłem więc zęby i z determinacją wkroczyłem do wielkiego, parookiennego gabinetu, którego ściany pokryte były regałami pełnymi książek, przeważnie obcojęzycznych, albo zawieszone obrazami pędzla przyjaciół i wielbicieli gospodarza — Stanisławskiego, Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego, Wawrzenieckiego". Cały pokój był spowity kłębami dymu papierosowego. Miriam potrafił wypalić dziennie około setki papierosów i cygar. „Wolę umrzeć o miesiąc wcześniej, ale z cygarem w ustach" — powiedział lekarzowi. Zaraz (jakby poprzedniego dopiero dnia przeczytał polemiczne studium Gomulickiego), rozpoczął rozmowę od przyznania, że Gomulicki słusznie zakwestionował autorstwo *Podróży po Adriatyku*. Potem opowiadał o swych pracach na temat mitologii egipskiej w związku z mistycznymi poezjami Słowackiego. „Obiecane minuty zmieniły się w godziny". Nadeszła godzina policyjna i z żalem musiał Gomulicki przerwać pasjonującą rozmowę. Odtąd stale Miriama odwiedzał i przekonał się, że „był to człowiek prawdziwie niepospolity".

Po Powstaniu — wolno dodać do wywodów Gomulickiego — jakiś hitlerowiec zastrzelił wielkiego pisarza za to, że nie dość szybko wychodził ze skazanego na zagładę miasta.

W. N.

GAUGUIN

Wystawa stu kilkudziesięciu płócien, rysunków i rzeźb Gauguina, otwarta wiosną tego roku w galerii Charpentier, nie cieszyła się zbytnim powodzeniem ani u publiczności, ani wśród krytyków. Publiczność wolała oglądać Van Gogha w muzeum Jacquemart André, a pewien krytyk określił wystawę w Charpentier jako „Gauguina bez arcydzieł". Nie wchodząc w semantyczne zawiłości (co to jest arcydzieło?) wypada stwierdzić, że z wyjątkiem dwu obrazów: *Dziewczyny tahityjskie na plaży* z roku 1891 i *Jeźdźcy na plaży* z roku 1902, pokazano Gauguina nieznanego lub mało znanego i na tym właśnie polega szczególny walor ekspozycji.

Gauguin nieznany? Tak, choćby dlatego, że obrazy tego artysty-nomada rozsiane są od Honolulu aż do Helsinek, a Francja, paszportowa ojczyzna malarza, nie jest wcale bogata w jego dzieła. Historycy sztuki też mają poważne zaległości. Nie ukazał się jeszcze zapowiedziany katalog wszystkich prac malarskich Gauguina, ogłoszona korespondencja ma liczne luki, zwłaszcza jeśli chodzi o kapitalną wymianę listów z Pissaro. Sławna *Noa-Noa* * nie doczekała się krytycznego komentarza. Zarówno źródła, jak i promieniowanie sztuki Gauguina nie zostało do końca wyjaśnione.

Wystawa ukazuje dowodnie, że Gau-

* Niedawno ukazało się po polsku wznowione wydanie tej klasycznej książki w przekładzie Wacława Rogowicza, który usiłował oczyścić pamiętnik Gauguina z literackich ornamentów współautora, Morice'a. Ryzykowne przedsięwzięcie. Może lepiej byłoby ogłosić *Ancien Culte Maori*, pierwszą i niepodejrzanie autentyczną wersję *Noa-Noa*, wydaną ostatnio przez wybitnego znawcę, R. Huyghe.

guin należał do rodziny „geniuszów bez talentu", podobnie jak Cézanne czy Van Gogh, i można zupełnie dobrze zrozumieć irytację Moneta (oko nie zaprószone geniuszem), gdy nie godził się sąsiadować z Gauguinem na 7-mej wystawie impresjonistów w roku 1882. A przecież wtedy nie był on już debiutantem, malował od przeszło dziesięciu lat. Jego początki są długim, żmudnym terminowaniem bez cienia indywidualności. Pierwsze pejzaże są romantyczne, w duchu Daubigny, potem *Ogród zimowy przy ulicy Carcel* z roku 1882, który śmiało mógłby być podpisany przez Pissarro, i sisleyowski *Pejzaż z przedmieścia* (1884), wreszcie zupełnie ewidentny przykład studiów, piękna kopia *Olimpu* Maneta (1885). Nawet w okresie zupełnej artystycznej dojrzałości, bo w roku 1894, *Martwa natura z kompotierą* nosi wyraźne ślady oczarowania Cézannem.

W roku *Illuminacji* — 1886, następuje przełom, który oznacza zerwanie z impresjonizmem i powolne klarowanie się stylu własnego, zwanego syntetyzmem lub choisonizmem. Dzięki Gauguinowi do europejskiej wyobraźni plastycznej wtargnęły wraz z kalwariami bretońskimi i maskami Oceanii pogardzane dotychczas owoce sztuki „prymitywnej". Wbrew naturalistycznej i empirycznej lekcji renesansu kiełkować zaczęła nowa estetyka i nowa tradycja oparta o sztukę egipską, włoskie trecento, witraże średniowieczne. Powróciły na płótna płaskie plany przestrzenne, czysty arbitralny kolor, arabeska i rytm monumentalny.

Gauguin widziany u Charpentiera w swych „drugorzędnych" pracach to 40 lat nieprzerwanych poszukiwań, które otwierają drogę sztuce współczesnej, i to całej sztuce współczesnej. Utartym błędem jest pogląd, że zwiastował tylko fauvizm. Szereg obrazów, a zwłaszcza rzeźb i rysunków, zapowiada kubizm, oceaniczne kompozycje, gdzie perspektywa geometryczna wyparta została przez emocjonalną, wyprzedzając ekspresjonizm, a przedziwną *Martwą naturę z głową konia* (1884—85) należałoby włączyć na równi z *Sezonem w Piekle* do prekursorskich dzieł nadrealizmu. Jego odwaga, siła i prawdomówność nie pozwoliły mu tworzyć dzieł skończonych i ostrożnych. Miał inne ambicje niż malowanie dobrych Gauguinów. Przed śmiercią pisał:

„Chciałem ustanowić zasadę maksymalnej śmiałości, odważenia się na wszystko, ale moje ograniczone zdolności (i troski pieniężne zbyt wielkie, jak na takie zadanie) nie dały wielkiego rezultatu, wszelako idea została rzucona. Publiczność nie jest mi nic winna, ponieważ moje dzieło malarskie jest tylko względnie dobre, ale malarze, którzy korzystają dzisiaj z wolności, pewne rzeczy mi jednak zawdzięczają.

Zbigniew Herbert

ŚWIATŁO I ARCHITEKTURA

Tej genezy nie sprawdzałem, ale mówiono mi, że pewnego francuskiego inżyniera zaskoczyła letnia burza w pobliżu jednego z zamków nad Loarą. W świetle błyskawic renesansowa architektura zapaliła się niepodejrzewanym pięknem. Praktyczny inżynier postanowił wykorzystać przypadek. Tak powstała idea, a zaraz potem realizacja spektaklu nazwanego *Son et lumière*.

Umieszczone w różnych punktach reflektory rzucają na mury pałacu czy fasadę katedry snopy różnokolorowego światła o zmiennym natężeniu. Towarzyszy temu muzyka lub słowo — dramatyczne sceny ewokujące przeszłość.

Widziałem parę takich widowisk i nawet jeśli słowo było pretensjonalne, a muzyka niezbyt zręcznie związana, zostawało światło, które z ciemnego tła nocy wydobywało architekturę w ruchu, w kolorze, pełną niespodziewanych perspektyw i planów. Spektakl jest nie tylko piękny, ale także pouczający przez możliwość eliminacji, podkreślenie szczegółu i wydobycie głównych akcentów.

W kilkudziesięciu miejscach zabytkowych Francji od paru lat odbywa się widowisko *Son et lumière*, ściągając rzesze turystów. Sądzę, że pomysł godny jest przeszczepienia na grunt polski. Łazienki, Wawel, toruński czy sandomierski ratusz aż proszą się o zastosowanie tego eksperymentu. Jednorazowy koszt (zmontowanie aparatury dźwiękowej i świetlnej) zamortyzuje się na pewno w ciągu wielu lat eksploatacji.

Jeśli już szukać uzależnienia od wielkiego dzwonu, to zbliżające się

Tysiąclecie stanowi okazję do podjęcia tego projektu. Zaoszczędzi to co wrażliwszym oczom oglądania zabytków narodowej sztuki w bibułkach, kokardkach i girlandach.

zh

DWA PAMIĘTNIKI

W Niemczech zachodnich ukazały się pamiętniki dwóch znakomitych aktorów, którzy pomiędzy wojnami należeli do gwiazd pierwszej wielkości niemieckiej sceny i niemieckiego ekranu. Jednym z nich był Fritz Kortner, drugim Werner Krauss. Ludzie starszego pokolenia pamiętają ich dobrze: pierwszego z jak najlepszej strony, drugiego z jak najgorszej.

Wspomnienia Kortnera, *Aller Tage Abend*, są nie tylko ciekawym przyczynkiem do historii współczesnego teatru niemieckiego, ale i niepospolitym dziełem literackim. Kortner jest świetnym stylistą, umie opowiadać, charakteryzować ludzi, oddać aurę epoki. Nigdy nie ubiega się o tani efekt, nie zbywa poważnych problemów powierzchownym dowcipem. Jego książka jest opisem walki o najwyższy wyraz aktorskiej sztuki, trzymającym w napięciu opowiadaniem o dramacie, który się toczy co wieczór w aktorze za kulisami sceny i na scenie. W pamiętniku znajdujemy galerię świetnych portretów: Reinhardta, Jessnera, Fehlinga, Kraussa i wielu innych, którym historia berlińskich teatrów zawdzięcza najlepsze rozdziały. Jest tu wreszcie obraz międzywojennego Berlina i wstrząsająca relacja o wydarzeniach politycznych, które doprowadziły Hitlera do władzy, a Kortnera zmusiły do opuszczenia na długi czas niemieckiej sceny.

Dawny kolega Kortnera, Werner Krauss, pozostawił po sobie pamiętnik pod tytułem *Widowisko mego życia* (*Das Schauspiel meines Lebens*). Jest to przykre widowisko. Krauss był niewątpliwie znakomitym aktorem, ale człowiekiem miernego charakteru. On jeden z wybitnych aktorów niemieckiej sceny szybko pogodził się z narodowo-socjalistycznym reżimem, który otoczył go dobrobytem i ciągnął zyski ze sławy jego nazwiska. Krauss dał się użyć jako narzędzie w antysemickiej kampanii hitleryzmu i zagrał główną rolę w osławionym filmie *Żyd Süss*, który miał się również przyczynić do „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej". Zaraz po wojnie pozbawiono Kraussa prawa występowania na scenie, potem jednak przywrócono go do łask.

W pamiętniku Krauss tłumaczy się, że „musiał" tak postąpić, gdyż nie było innego wyjścia. Wielu pisarzy niemieckich, aktorów, reżyserów, którzy pozostali, jak Krauss, w kraju, milczało, usunęło się w cień, głodowało i jakoś przetrzymało te straszne czasy. Erich Kästner, którego dzieła były zabronione w Trzeciej Rzeszy, nie napisał za Hitlera ani jednego słowa — on „nie musiał". Wymagało to oczywiście gotowości do wyrzeczeń i rezygnacji z wygodnego życia.

Werner Krauss nie udzielił nigdy najdrobniejszej pomocy swoim kolegom, przyjaciołom i mistrzom, którzy byli prześladowani przez reżim, cierpieli nędzę, ukrywali się. On tego wszystkiego nie widział, nie chciał widzieć, w przeciwieństwie do wielkiej aktorki Käthe Dorsch, która z narażeniem życia pomagała kolegom w potrzebie. Krauss nie wspomina o tym słowem, ale za to całe strony wypełnia opisem hulanek, pijackich scen i wesołych zabaw, nie szczędzi dowcipów i anegdotek. Pamiętnik jest niemiłym widowiskiem, w którym wielki aktor zagrał swoją ostatnią, najgorszą rolę.

rk

KULTURA EN MASSE

Najpopularniejszym i najskuteczniejszym środkiem upowszechnienia literatury i wiedzy pozostaje i przez długie lata pozostanie — pomimo rozwoju radia, telewizji, mechanicznych środków utrwalenia słowa itp. — książka. Aby jednak książka dotarła do jak największej ilości czytelników, musi być tania, estetycznie wydana, mieć zachęcającą i gustowną okładkę oraz duży nakład. Tę rolę spełnia właśnie we wszystkich krajach „książka masowa". Anglicy nazywają ją *Pocketbook*, Francuzi *Livre de poche*, Niemcy *Taschenbuch*.

Książki te odegrały i odgrywają na-

dał rewolucyjną rolę w upowszechnieniu kultury. W ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat ta forma wydawnicza uległa dużym zmianom, udoskonaliła się, rozszerzyła krąg oddziaływania i przeszła proces specjalizacji. Początkowo ogarniała swoim zasięgiem utwory literatury pięknej, a więc prozę, poezję i dramat, potem dzieła filozoficzne i społeczne. Dzisiaj nie ma prawie dziedziny sztuki lub wiedzy, do której książka masowa nie miałaby dostępu. Małe, broszurowane książki, wydawane w jednolitych seriach udostępniają wszędzie ostatnie zdobycze nauk ścisłych, wiedzy o literaturze, historii, geografii, medycynie, wiadomości o malarstwie, muzyce, filatelistyce. W masowym nakładzie ukazują się słowniki, leksykony, biografie, kompendia literackie, antologie.

Co więcej, masowe serie poczynają brać górę nad innymi edycjami nie tylko swoją ilością, ale i znaczeniem. O ile przedtem ukazywały się w nich dzieła, które wpierw wychodziły z druku w normalnym formacie, o tyle dzisiaj nie jest rzadkością, że pierwsze wydania ukazują się właśnie w seriach popularnych.

W niektórych krajach tanie serie masowe zawojowały rynek księgarski i rozpowszechniły się jak grzyby po deszczu. W Niemczech zachodnich istnieje obecnie kilkadziesiąt takich serii i poczynają się nawet mnożyć skargi na nadmiar dobrego. My jeszcze nie mamy tych kłopotów. Wciąż czekamy na pojawienie się tanich, doborowych serii książkowych, które otwierają społeczeństwu wrota do kultury. Oczywiście, kiermasze, odczyty, gazety i czasopisma spełniają tu ważną rolę, ale najskuteczniejszym środkiem działania pozostaje, raz jeszcze to powtarzamy, dobra i tania książka.

Wymaga to dużej ilości papieru, specjalnych maszyn drukarskich, sporo pieniędzy i środków technicznych, ale gra warta świeczki. Rzecz się opłaci zarówno w duchowym, jak i komercjalnym sensie. Wychodzące dotychczas serie Państwowego Instytutu Wydawniczego („Jednorożec" i tak zwana „celofanowa" Biblioteczka Poetów), „Czytelnika" („Nike"), którym życzymy jak najdłuższego żywota, przynoszą co prawda książki o formacie kieszonkowym, które zawierają wiele cennych utworów, ale z natury rzeczy nie zastąpią one książki masowej. A może należałoby pomyśleć o specjalnym wydawnictwie, które by podjęło się tego ważnego i wdzięcznego zadania?

rk

TYDZIEŃ POETYCKI STOLICY

Każdy ma swój własny sprawdzian stanu kultury. Dla jednego sprawdzianem jest czystość, dla drugiego ilość samochodów, dla trzeciego itd. Moim sprawdzianem jest stosunek do poezji. Uważam za prymitywne kulturalnie społeczeństwo czy środowisko nie doznające poezji i nie interesujące się jej zagadnieniami. I właśnie od pewnego czasu niepostrzeżenie poezja zaczyna zajmować coraz więcej miejsca w życiu społecznym i — co najbardziej cenne — w życiu społecznym naszej młodzieży. Nie tylko poezja z przymiotnikiem (satyryczna, groteskowa itp., służąca do zabawiania gości), ale poezja w ogóle. Kluby studenckie w całym kraju poświęcają dwa czy trzy dni w miesiącu na poetyckie wieczory. Zapraszają i goszczą poetów i poezję. I nie zawsze poezje popularne w najpopularniejszym sensie. I to jest sprawdzian stanu naszego życia kulturalnego. Warszawa dotychczas nie przodowała w tej dziedzinie. Ale i ona także! Ostatnio odrabia swoje zaległości. Centralny Klub Studentów Warszawy *Hybrydy* i Warszawski Klub Twórczy Młodych zorganizowały poetycki tydzień stolicy. Program tygodnia (ułożony przez Janusza Sławińskiego) został w ten sposób pomyślany, aby dać przekrój współczesnej poezji polskiej. Każdy z siedmiu wieczorów poświęcony był innej stronie świata poezji: 1. Poezja rewolucyjna (Broniewski, Bruno Jasieński, Wandurski, Stande), 2. Skamandryci (Słonimski, Iwaszkiewicz, Tuwim, Lechoń, Wierzyński), 3. Awangarda (Przyboś, Ważyk, Peiper, Brzękowski, Jachimowicz), 4. Średnie pokolenie (Bieńkowski i Różewicz). 5. Młoda poezja (Białoszewski, Czachorowski, Grochowiak, Harasymowicz, Herbert i Bursa), 6. Najmłodsza poezja (Bordowicz, Jęczmyk, Luterek, Gąsiorowski, Stachura, Żarnicki). Ostatni wieczór poświęcono źródłom, z których współczesna poezja się wywodzi (Nor-

vid, Staff, Leśmian, Pawlikowska-Jasnorzewska, Czechowicz, Gałczyński Baczyński).

Każdy wieczór poprzedzony był słowem krytycznym Janusza Sławińskiego. Był to więc swego rodzaju uniwertytet poezji współczesnej. Warto dodać, że cieszył się powodzeniem.

ski

ZASŁUGI TŁUMACZY

Przyczyn, dla których polska literatura współczesna nie jest w tym stopniu znana na Zachodzie, jakby na to wskazywało istotne zainteresowanie naszym piśmiennictwem, nie da się wyliczyć w małym artykule. Oprócz tradycyjnej apatii naszych urzędowych ambasadorów kultury, przyczyną najbardziej jawną jest brak tłumaczy. Tłumaczem nie jest ktoś, kto przełożył jedną czy dwie książki, ale obcy pisarz czy filolog związany nierzypadkowo z kulturą i językiem, którego tłumaczy, obdarzony własnym gustem, a nie spełniający tylko polecenie wydawcy i wreszcie realizujący systematycznie pewien plan.

Myślę, że takim właśnie tłumaczem jest mało znany w Polsce niemiecki slawista, dr Heinrich Kunstmann. Jest on młodym, trzydziestokilkoletnim docentem na uniwersytecie w Würzburgu i cenionym badaczem zwłaszcza współczesnej literatury czeskiej. Jego ogromne zainteresowanie i sympatia dla współczesnej literatury polskiej mają wszelkie cechy amatorstwa w najlepszym etymologicznym tego słowa znaczeniu od łacińskiego czasownika *amo*.

W ciągu swojej kilkuletniej działalności przekładowej dr Heinrich Kunstmann przetłumaczył kilkanaście współczesnych polskich pozycji (głównie dramatów), wśród których znajdują się takie łamigłówki filologiczne, jak Gombrowicz.

Twórczości przekładowej naszego niemieckiego przyjaciela warto poświęcić osobne krytyczne omówienie. Ta krótka notatka jest dowodem, że działalność jego obserwujemy z przyjazną uwagą.

Zbigniew Herbert

POLONICA JUGOSŁOWIAŃSKIE 1959

Przebywając od kilku lat w tym kraju, ze zrozumiałym zainteresowaniem rozważam szanse naszej literatury, a i kariery poszczególnych pisarzy. Otóż śledząc rozwój jugosłowiańskiej literatury i konfrontując szumne postulaty krytyki z życzeniami przeciętnych konsumentów, którzy mimo wszystko kształtują fizjonomię swej kultury, staram się na własny użytek sprecyzować jakiś ogólniejszy sąd o aktualnych gustach i potrzebach tutejszego czytelnika. Wydaje mi się — trudno sformułować to inaczej — że odczuwa się tu zupełnie wyraźnie brak utworów, które by choć próbowały zmierzyć temperaturę współczesności, nie chcę powiedzieć — pokazać jakiś wycinek naszych czasów. Rozumiem, że starzy pisarze, urzeczeni motywami wojny i szlachetnym pragnieniem napisania literackiej biografii swego narodu, nie przekraczają w swoich książkach granic własnej młodości. Znacznie gorzej, iż młoda generacja zdaje się wstępować w te ślady i świadomie, z namaszczeniem aprobuje i dopełnia patetyczną kronikę swoich ojców. Pewnie ktoś tu i ówdzie wyłamuje się z tej reguły, mimo to daremnie szukać jakichś śladów przemyśleń nad toczącym się życiem. Niechże się mylę, lecz nasza literatura zdobywa sobie stopniowo uznanie najpewniej dzięki temu, że z takim czy innym skutkiem drąży sprawy codzienne, daje namiastkę wiedzy o współczesnym człowieku albo przynajmniej chwyta atmosferę naszych czasów. Być może, nie wyjaśnia to całkowicie pogłębiającego się zainteresowania naszą twórczością, bo działają jednocześnie inne momenty, ale sam fakt znacznej popularności Dygata, Różewicza, Mrożka czy Brandysa muszę sobie tym przede wszystkim tłumaczyć, iż pisarze ci wypełniają po trosze „zamówienie społeczne", jeśli wolno się tak wyrazić, zaspokajają uczucie niedosytu. Tych pisarzy, zwłaszcza trzech pierwszych, miałem na myśli, używając na początku słowa „kariera". Oczywiście, nieco innymi przyczynami należałoby wyjaśniać wziętość „dzieł" Stefanii Grodzieńskiej. Ten typ literatury ma widać wszędzie swoich wielbicieli.

Zobaczmy teraz, jak te sprawy wyglądają w zapiskach bibliograficznych. Wydawnictw książkowych ukazało się w sumie siedem. Na pierwszym miejscu trzeba wspomnieć *Lalkę* B. Prusa w przekładzie i z przedmową prof. Kreśimira Georgijevicia, wydaną w ilości 5.100 egz. przez belgradzką *Prosvetę w* „Bibliotece Arcydzieł Powieściowych". W całym planie wydawniczym naszych książek łatwo dostrzec konsekwentną zasadę wyboru, która także wyznacza jeden z kierunków zainteresowania. Otóż, z wyjątkiem *Lalki*, wszystkie pozycje należą do szerzej rozumianej „literatury dla młodzieży". Z klasyki Ivo Velikanović opublikował w Zagrzebiu swój przekład *W pustyni i w puszczy* H. Sienkiewicza z przedmową Julija Benesicia. Nakład 6.000. Jest to co najmniej dziesiąte wydanie powieści, która cieszy się od lat rekordowym powodzeniem i wznawia się ją w różnych przekładach. I na ten rok zapowiadają reedycję! Z literatury dwudziestolecia Lublana wypuściła na rynek w 3.000 egz. Korczakowskiego *Króla Maciusia Pierwszego* ze zdjęciem autora, przedmową Igora Neverlego i z ilustracjami Jerzego Srokowskiego. Przełożył France Vodnik, najruchliwszy tłumacz słoweński. Z literatury współczesnej mamy cztery książki: *Ondraszek* G. Morcinka, w przekładzie Stojana Subotina, ukazał się w poczytnej serii „Zajmującej Biblioteki" belgradzkiego „Nolitu", w ilości 5.000 egz. *Piątka z ulicy Barskiej*, którą wydał belgradzki „Kosmos", w przekładzie Danieli Dziurišić i w bardzo dużym, jak na tutejsze stosunki, nakładzie (10.000!), jest pierwszą polską pozycją w tzw. „Bibliotece Filmowanych Powieści". I książka, i film zostały dobrze przyjęte. *Małego bizona* A. Fiedlera przełożył Milorad Dragović; rzecz ukazała się również w Belgradzie w nakładzie 5.000 egz. Wspomniany France Vodnik wypuścił drugą książkę — *Obłok Magellana* S. Lema. Nakład 3.000. Ponadto *Chłopca z Grenlandii* Cz. Centkiewicza drukowało w odcinkach serbskie czasopismo dla młodzieży. Już tu chciałbym zwrócić uwagę, że w tym roku spotykamy nowe nazwiska tłumaczy. To znaczy, że rozwija się i rośnie kadra ludzi, którzy śledzą naszą literaturę i w tej chwili mogą już w pełni zaspokoić zamówienia wydawnictw.

Lista utworów prozaicznych, rozrzuconych po czasopismach i dziennikach centralnych i prowincjonalnych, jest długa i ciekawa. Z klasyków notujemy druk fragmentu *Chłopów (Jesień w Lipcach)* i opowiadania *W pruskiej szkole* Reymonta oraz *Filozof i żebrak* B. Prusa. W gazecie miasteczka Zrenjanin jakiś miłośnik naszej ludowości potrudził się nad przyswojeniem swoim ziomkom polskiej gawędy pt. *Czy go zjadłem?* Wśród autorów współczesnych znajdujemy prawie wszystkie głośne nazwiska. Słoweńcy przełożyli opowiadania J. Iwaszkiewicza *Wzgórze* i L. Kruczkowskiego *Sąsiad*, na język włoski przetłumaczono *Płaszcz* M. Dąbrowskiej, a *Inspiracją* J. Parandowskiego zainteresowali się... esperantyści. Nawiasem mówiąc jugosłowiańscy esperantyści okazali znaczną żywotność i szczególnie upodobali sobie naszą poezję, m. in. Różewicza. Bodaj po raz pierwszy zaprezentowano prozę J. Szaniawskiego — belgradzka *Politika* w dziale najlepszych opowiadań literatury światowej zamieściła *Lunapark* z notatką o pisarzu. Natomiast zagrzebscy studenci wydrukowali w swoim piśmie *Narcyza* J. Andrzejewskiego. Coraz częściej wchodzi także na łamy czasopism twórczość S. Dygata; w sumie zanotowałem trzy opowiadania i omówienie *Podróży* w belgradzkim *Delu*. Są także i młodsi: opowiadania E. Kabatca *(Nikt nie może spokojnie spać)* i A. M. Wasilewskiego *(Opowiadanie na jednej stronie* i *Porcelanowe raczki)*.

Na poezję był również wielki urodzaj. Bania polskiej poezji rzeczywiście rozbiła się nad Jugosławią. Przede wszystkim muszę podkreślić piękną inicjatywę Słoweńców, którzy pokusili się o ambitny przegląd najnowszej i starszej poezji. W czasopiśmie *Nowa Droga (Mlada Pota)* opublikowano kilkanaście wierszy K. I. Gałczyńskiego, Z. Herberta, J. Harasymowicza, T. Kubiaka, T. Różewicza i W. Szymborskiej. Niemal równolegle belgradzkie *Wiadomości Literackie (Književne Novine)* zaprezentowały poezje T. Karpowicza, dając szereg wierszy z tomu *Kamienna muzyka* z notką o pisarzu. Znany tłumacz słoweński naszej literatury, Lojze Krakar, zestawił małą antologię starszych poetów, gdzie znaleźli się W. Broniewski, K. I. Gałczyński, J. Iwaszkiewicz, Cz. Miłosz, J. Przyboś,

A. Słonimski, L. Staff i J. Tuwim — razem kilkanaście wierszy. Nadal palmę pierwszeństwa zachowali K. I. Gałczyński i T. Różewicz, których tłumaczono w tym roku na serbski i słoweński, węgierski, ukraiński i esperanto.

Jak widać, trwa inwazja nowych nazwisk. Z poetów, którzy w tym czasie zadebiutowali na tym terenie, największe zainteresowanie wzbudził J. Przyboś. Drukowano wiele jego wierszy, a ponadto kilka esejów: nowosadzkie *Polja — Człowiek bez granic* i *Widzenie ruchu* (o sztuce M. Jaremy z 9 reprodukcjami), a *Književne Novine — Kryterium liryki*. Wymieńmy i przekłady wierszy St. Piętaka i R. Śliwonika. Utwory pierwszego opatrzono notą informacyjną.

W minionym Roku Słowackiego uczczono także w różny sposób pamięć poety. W Belgradzie zorganizowano uroczystą akademię, z recytacjami i obszernym referatem prof. Dziordzia Živanovicia, staraniem Związku Pisarzy Jugosławii, która zgromadziła cały świat kulturalny stolicy z Ivo Andriciem i Oskarem Davičo na czele. *Književne Novine* zamieściły duże fragmenty referatu o Słowackim, wygłoszonego na akademii ku czci wielkiego romantyka w Lublanie przez Bratko Krefta, znanego i w Polsce reżysera i dramaturga. W belgradzkiej *Borbie* ukazał się artykuł okolicznościowy pióra Marka Foteza, Radio Belgrad nadało audycję poetycką. Wydrukowano zaledwie jeden wiersz *(Wspomnienie)* w przekładzie studenta polonistyki w prowincjonalnym pisemku. Wspomnieć należy i o wieczorze poetyckim zorganizowanym na Uniwersytecie Belgradzkim przez studentów slawistyki. Nie zapomniano o Mickiewiczu. Pani Jadwiga Rydygier przełożyła na włoski dwa sonety *(Burza* i *Czatyrdah)*.

Można by również wyliczyć szereg utworów poetyckich i prozaicznych przeznaczonych dla młodszych czytelników. Więc opowiadania Jana Parandowskiego *(Mały Kopernik)*, M. Brandysa *(Chłopiec z pociągu)*, J. Pytlakowskiego *(Pudełko zapałek)*, W. Grodzieńskiej *(Miłość w lesie)* i naturalnie K. Makuszyńskiego, po którego tłumacze sięgają coraz częściej. Nadal wiersze J. Tuwima otwierają poezję dla dzieci, potem jest J. Brzechwa, od dawna tłumaczona H. Ożogowska i bodaj po raz pierwszy — L. J. Kern.

Nasza satyra cieszy się tu od kilku lat raczej zasłużonym powodzeniem, uważana zresztą przez niektórych pisarzy za najlepszą (!) w świecie. Jest to komplement tak miły, że nie warto go podważać. Słowem Mrożek i Grodzieńska, zwłaszcza i przede wszystkim Mrożek, o którego dobijają się radio i czasopisma i którego drukują w kilku językach. Pewnym dowodem popularności może być to, iż studenci polonistyki prosili mnie, żeby go „przerabiać" na seminarium. Panią Stefanię głęboko polubił belgradzki „Jeż". Tłumaczone są także utwory — B. Brzezińskiego i A. Marianowicza.

Nareszcie ruszyła z martwego punktu sprawa polskiego dramatu. Nowosadzki tłumacz Petar Vujičić, korzystając z pomocy naszej ambasady, przełożył szereg sztuk, które na powielanych egzemplarzach rozesłano komu trzeba. Są to: *Ciemności kryją ziemię* J. Andrzejewskiego, *Dwa teatry* J. Szaniawskiego, *Ararat* A. M. Swinarskiego, *Policjanci* S. Mrożka, *Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza i *Dramat księżycowy* R. Brandstaettera. Inicjatywa była rozumna i już widać efekty: *Policjantów* od kilku tygodni oklaskują w Belgradzie (Teatr „Atelje 212"), a rzecz Brandtstaettera wystawił w marcu teatr w Szibeniku (nad Adriatykiem). Ponadto studenckie czasopismo *Vidici (Horyzonty)* opublikowało fragment *Imion władzy* J. Broszkiewicza, nb. z tekstu... angielskiego zamieszczonego w *Poland*. Za duży sukces uważam drukowanie przekładu słuchowiska *Podróżni* E. Niziurskiego na język macedoński, fakt bez precedensu. Słuchowisko to nadało także w języku serbskim Radio Belgrad. Z przyjemnością komunikuję, że nasze słuchowiska zdobywają jugosłowiańską antenę. W ostatnim roku tutejsze radiostacje transmitowały aż siedem, m.in. *Zegarek* J. Szaniawskiego, który już był powtarzany, *Uśmiech losu* S. Kowalewskiego i *Drugi pokój* Z. Herberta — ostatnie Radio Sarajewo zgłosiło na Ogólnojugosłowiański Konkurs Słuchowisk Radiowych.

Mógłbym jeszcze wymienić kilkanaście artykułów i recenzji poświęconych polskiej twórczości literackiej, teatralnej i filmowej (m. in. w maju zorga-

nizowano Tydzień Filmu Polskiego) — pisano o wszystkich wydanych książkach i o najmłodszej poezji polskiej, znany reżyser Marko Fotez komentował działalność naszych teatrów studenckich, analizowano pracę naszych reżyserów itd. Zabierali głos i Polacy. W lublańskim *Liście z Teatru* ukazał się artykuł W. Horzycy o tamtejszych teatrach, *Delo* zamieściło wywiad z R. Matuszewskim o sytuacji we współczesnej literaturze polskiej, niżej podpisany opublikował w *Stvaranju* szkic o polskim teatrze po wojnie.

Więc na pewno warto myśleć o tym, aby nie utracić w przyszłości zdobytych pozycji i rozszerzając naszą ekspansję kulturalną dyskontować rozumnie istniejące zainteresowanie naszym dorobkiem i niewątpliwe sympatie.

Stanisław Kaszyński

UPRAWNIENIA KRYTYKA

Wielce Szanowni Koledzy,

Wakacje i podróże umożliwiły mi dopiero w dniu dzisiejszym przejrzenie kwietniowego numeru *Twórczości*. Na stronach 136 i 137 przeczytałem artykuł podpisany przez ob. Eustachego Czekalskiego i opatrzony tytułem: *Oportunizm praktyczny i tupet bez skrupułów*.

Stenogramy Anny Jambor zostały omówione w tej notatce rzeczywiście z tupetem bez skrupułów, nie liczącym się z jakimikolwiek dobrymi obyczajami dziennikarza czy publicysty. Można bowiem zawsze krytykować każdą pozycję literacką, skoro ta została opublikowana, nie wolno jednak atakować autora jako człowieka — to nie jest *fair*.

Nie zamierzam zatem polemizować z tego rodzaju krytyką, w tym wypadku szpada dobrego wychowania w moim ręku spotkałaby się z widłami przeciwnika. Nierówna walka.

Uprzejmie proszę zakomunikować moje stanowisko jako autora książki obywatelowi Eustachemu Czekalskiemu, używam w tym wypadku tej samej właśnie nomenklatury, jaką zastosował w notatce.

Powyższe nieporozumienie (nazwijmy to tak) w niczym nie zmienia mojej osobistej sympatii dla *Twórczości*, której jestem czytelnikiem od długiego szeregu lat. W tym charakterze również łączę pozdrowienia i wyrazy prawdziwego poważania.

Kazimierz Bieroński

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Korzeniowski Józef — *Wyprawa po żonę*. Okładkę projektowała Maria Czajkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 346, 2 nl.

Prus Bolesław — *Placówka*. Powieść. Wstępem, przypisami i aneksem opatrzył Tomasz Jodełka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 365, 3 nl.

Sewer (Ignacy Maciejowski) — *U progu sztuki*. Powieść. Tekst opracował Adam Jarosz. Okładkę projektowała Maria Czajkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 510, 2 nl.

Sienkiewicz Henryk — *Krzyżacy*. Powieść historyczna. Tom I i II. Wstępem opatrzył Julian Krzyżanowski. Przypisy opracował Tomasz Jodełka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; tom I str. 491, 1 nl; tom II str. 556, styny Kuliczkowskiej. Przypisy opra- 4 nl.

— *W pustyni i w puszczy*. Posłowie Krystyny Kuliczkowskiej. Przypisy opracowała Maria Skalska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 442, 2 nl.

Klasycy literatury obcej

Conrad Joseph — *Korsarz*. Przełożył Bohdan Rychlewski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 297, 3 nl.

Conrad Joseph i Hueffer Ford Madox — *Przygoda*. Przełożyła Agnieszka Glinczanka. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 608, 4 nl.

Corneille Pierre — *Cyd*. Tragikomedia. Przełożył Andrzej Morsztyn. Wstęp, aneks i przypisy opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 125, 3 nl.

Kleist Henryk — *Dzieła wybrane*. Wybór opracowała Helena Kahanowa. Wstęp napisał Zdzisław Żygulski. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 698, 2 nl.

Laclos Choderlos, de — *Niebezpieczne związki*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 453, 3 nl.

Poe Edgar Allan — *Poezje wybrane*. Opracował i wstępem poprzedził Juliusz W. Gomulicki. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 100, 4 nl.

Zola Emil — *Ziemia*. Przełożyła Róża Cetnerszwerowa. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 470, 2 nl.

Poezja

Grześciak Marian — *Lumpenezje*. Wiersze. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 67, 5 nl.

Jachimowicz Marian — *W czas chłodu*. Okładkę projektowała Teresa Stankiewicz-Chamielcowa. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 166, 2 nl.

Kowalczyk Teofil — *Róża wiatrów*. Okładkę projektował Józef Hałas. Katowice, „Śląsk", 1960; str. 35, 1 nl.

Kozłowski Maciej Maria — *Niżej człowieka*. Wiersze. Poznań, Wy-

dawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 48, 4 nl.

Markowski Zbigniew — *Równania*. Wiersze. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960; str. 43, 5 nl.

Piętak Stanisław — *Pośrodku żywiołów*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 62, 6 nl.

Popa Vasko — *Gry. Wybór wierszy pod redakcją Tadeusza Różewicza*. Przekłady z serbochorwackiego: Zygmunt Stoberski, Jan Zych. Okładkę projektowała Teresa Stankiewicz-Chamielcowa. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 130, 2 nl.

Ślezák Czesław — *Drugi brzeg*. Okładkę i przerywniki projektował Andrzej Czeczot. Katowice, „Śląsk", 1960; str. 79, 5 nl.

Słobodnik Włodzimierz — *Nowy wybór wierszy*. Okładkę projektowała Lena Wegner. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 308, 6 nl.

Wiersze i krajobrazy. Antologia poetycka. Opracowali Andrzej Lam i Jacek Trznadel. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 415, 1 nl.

Proza

Azembski Mirosław — *Malavita*. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 150, 2 nl.

Bjerre Jens — *Ostatni ludożercy*. Przełożył Witold Nowicki. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 248, 8 nl.

Bednorz Zbyszko — *Szczepon czyli rzecz o Józefie Ryszce*. Obwolutę projektował Ryszard Twardoch. Katowice, „Śląsk", 1960, wydanie I; str. 78, 11 knl.

Brandstaetter Roman — *Kroniki Asyżu*. Opracowała graficznie Maria Hiszpańska-Neumann. Warszawa, „Pax", 1959, wydanie III; str. 157, 3 nl.

Camus Albert — *Dżuma*. Przełożyła Joanna Guze. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie II; str. 313, 3 nl.

Christie Agata — *Dziesięciu Murzynków*. Przełożył Roman Chrząstowski. Wiersz przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 289, 3 nl.

Fiedler Arkady — *Dzikie banany*. Obwolutę, kartę tytułową i mapkę projektowała Krystyna Gutche. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 286, 2 nl.

Filler Witold — *Melpomena i piwo*. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Syrenki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 304, 4 nl.

Fryd Norbert — *Ostatnia rola wielkiej gwiazdy*. Przełożyła Jadwiga Bułakowska. Okadkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 153, 3 nl.

Gajek Stanisław — *Promieniści*. Obwolutę projektował Stanisław Ibis-Gratkowski. Okładkę projektował Eugeniusz Pisarek. Łódź, Wydanictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 208, 4 nl.

Haddad Malek — *Ostatni obraz*. Przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 158, 2 nl.

Kabatc Eugeniusz — *Gorzka plaża*. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 188, 4 nl.

Lepecki Mieczysław — *Z gwiazdy na gwiazdę*. Podróż z Brazylii do Polski. Obwolutę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 293, 3 nl.

Mirbeau Octave — *Sebastian*. Przełożyła Krystyna Byczewska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 322, 2 nl.

Norris Frank — *Ocean przyjdzie po ciebie*. Powieść. Przełożył z angielskiego Robert Stiller. Okładkę projektował Roman Opałka. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 226, 2 nl.

Proust Marcel — *W poszukiwaniu straconego czasu. VI. Nie ma Albertyny*. Przełożył Maciej Żurowski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 347, 5 nl.

Rilke Rainer Maria — *Ewald Tragy*. Przełożył Witold Wirpsza. Ilustrował Mieczysław Piotrowski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 77, 3 nl.

Rodziewiczówna Maria — *Lato leśnych ludzi*. Okładkę projektował i ilustrował Józef Czerwiński. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 283, 5 nl.

Szołochow Michał — *Los człowieka*. Przełożyła Irena Piotrowska. Ilustrował Leopold Buczkowski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 62, 2 nl.

Waśkowski Antoni — *Znajomi z tamtych czasów. (Literaci, malarze, aktorzy). 1892—1939*). Wydanie drugie przejrzane i uzupełnione. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków,

Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 232, 4 nl.

Wicherkiewiczowa Maria — *Jan Quadro z Lugano.* Opowieść o budowniczym Ratusza Poznańskiego. Ilustracje, kartę tytułową i okładkę projektował Włodzimierz Bartoszewicz. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 271, 5 nl.

Wójcicka Janina — *Balbisia, Dezydery i dziatka.* Ilustrował Jerzy Flisak. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 162, 4 nl.

Esej, krytyka

Mikulski Tadeusz — *W kręgu oświeconych.* Studia. Szkice. Recenzje. Notatki. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 538, 2 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Dziennik Dawida Sierakowiaka. Słowo wstępne Adolfa Rudnickiego. Do druku przygotował, przedmową i przypisami opatrzył Lucjan Dobroszycki. (Biblioteczka Niezapominajki). Ilustrował Mieczysław Majewski. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 225, 3 nl.

Gamm Rudolf — *Swastyka nad Gdańskiem.* Przekład i adaptacja Mieczysława Tomali. Obwolutę projektował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 166, 2 nl.

Pol Wincenty — *Pamiętniki.* Opracował Karol Lewicki. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 454, 2 nl.

Różycki Stefan Zbigniew — *Wśród lodów i skał.* Ze wspomnień uczestnika polskiej wyprawy polarnej na Ziemię Torella (Spitsbergen 1934 r.). Warszawa, „Sport i Turystyka", 1959; str. 425, 3 nl.

Szkłowski Wiktor — *O Majakowskim.* Przekład i wstęp Krystyny Pomorskiej. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 227, 5 nl.

Wyczółkowski Leon — *Listy i wspomnienia.* Opracowała Maria Twarowska. Obwolutę i okładkę projektowała Jadwiga Desage. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960, wydanie I; str. 307, 1 nl 12 knl.

Zaruba Jerzy — *Z pamiętników bywalca.* Ilustrował i okładkę projektował autor. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie II, str. 269, 3 nl.

SZTUKA

Film

Clair René — *Po namyśle.* Z francuskiego przełożyła Irena Nomańczukowa. Obwolutę na podstawie projektu Aleksandra Stefanowskiego wykonał Jan Zygmanowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie II; str. 217, 3 nl.

Eisenstein S. — *Wybór pism.* Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959, wydanie I; str. 673, 3 nl.

Irzykowski Karol — *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina.* Obwolutę na podstawie projektu obwoluty seryjnej Aleksandra Stefanowskiego wykonała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie III; str. 261, 3 nl.

Toeplitz Jerzy — *Historia sztuki filmowej.* Tom III. *1928—1933.* Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Chlebowski. Noty informacyjne opracowała Helena Opoczyńska. Indeks opracował Sławomir Krynke. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959, wydanie I; str. 511, 1 nl.

Teatr

Sławińska Irena — *Sceniczny gest poety.* Zbiór studiów o dramacie. Okładkę projektowała Bożena Rogowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 298, 6 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Ingarden Roman — *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury.* Przekładu dokonała Maria Turowicz. Okładkę projektował Janusz Ingarden. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960; str. 489, 1 nl.

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Słownik wyrazów obcych. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie V; str. 720.

FILOZOFIA

Erazm z Rotterdamu — *Trzy rozprawy. Zachęta do filozofii chrześcijańskiej. Metoda prawdziwej teologii. Zbożna biesiada.* Przełożył i opracował Juliusz Domański. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 431, 1 nl.

Kroński Tadeusz — *Rozważania wokół Hegla.* Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960; wydanie I; str. 499, 1 nl.

RELIGIOZNAWSTWO

Mascall E. L. — *Ten, który jest.* Studium z teizmu tradycyjnego. Przełożyła Jolanta W. Zielińska. Okładkę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 386, 2 nl.

Cooper James Fenimore — *Ostatni Mohikanin.* Tłumaczył Tadeusz Evert. Ilustrował Andrzej Heidrich. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 342, 2 nl.

Domeradzki Włodzimierz — *Przygoda liska.* Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; 11 knl.

Gąsiorowski Wacław (Wiesław Sclavus) — *Huragan.* Powieść z epoki napoleońskiej w opracowaniu dla młodzieży dokonanym przez autora. Posłowie napisał Leon Przemski. Ilustrował Ludwik Maciąg. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie XII (powojenne IV); str. 583, 3 nl.

Gillowa Janina — *Miasteczko nad rzeczką.* Ilustrował Z. Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 45, 3 nl.

Grabowski Jan — *Gąska Małgosia.* Ilustrowała Danuta Konwicka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 23, 1 nl.

Gruszczyński K. — *Stare Miasto.* Ilustrował Zb. Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; 16 knl.

Hen Józef — *Bitwa o Kozi Dwór.* Ilustrował Romuald Klaybor. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 96, 4 nl.

Jachowicz Stanisław — *Chóry kotek.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; 8 knl.

Januszewska Hanna — *Pyza na polskich dróżkach.* Część I. Ilustrował Adam Kilian. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 261, 3 nl.

Jaworczakowa Mira — *Oto jest Kasia.* Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 189, 3 nl.

Kann Maria — *Baśń o srebrnorogim jeleniu.* Ilustrował Ali Bunsch. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 96, 4 nl.

— *W jakim kolorze?* Ilustrowało Eugenia Różańska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie V; 8 knl.

Kiermasz bajek. Ilustrowali: Zofia Hermanowicz, Czesław Machnicki, Andrzej Samulowski, Hieronim Skurpski. Obwolutę projektowała Zofia Hermanowicz. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 359, 1 nl.

Kossak Zofia — *Topsy i Lupus.* Obwoluta, okładka i ilustracje Janusza Grabiańskiego. Warszawa, „Iskry", 1959, str. 190, 2 nl.

Koszutska Halina — *Psia służba.* Ilustrował Roman Owidzki. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie III; str. 85, 3 nl.

Kowalewska Maria — *Dziwne sprawy Zawodzia.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 193, 3 nl.

Kownacka Maria — *Rogaś z Doliny Roztoki.* Ilustrował Witold Chomicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 90, 6 nl.

— *Przygody Plastusia.* Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 90, 6 nl.

Kryłow — *Bajki dla dzieci.* Wybór i parafrazy Benedykta Hertza. Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 43, 5 nl.

Lewandowska Barbara — *Barchanek.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; 8 knl.

Lindgren Astrid — *Karlsson z Dachu.* Ilustrowała H. Czajkowska. Przełożyła ze szwedzkiego Irena Szuch-Wyszomirska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 190, 2 nl.

Makarczyk Janusz — *Srebrna ława.* Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 198, 2 nl.

Makuszyński Kornel — *Szatan z siódmej klasy.* Ilustrował Zbigniew Piotrowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie V; str. 258, 2 nl.

Morcinek Gustaw — *Roztomili ludkowie.* Ilustrował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II, str. 194, 2 nl.

Niekrasow A. — *Przygody kapitana Załganowa.* Adaptacja Ireny Tuwim. Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 234, 2 nl.

Ożogowska Hanna — *Marcinkowe wierszyki.* Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; 16 knl.

Piasecki Jan — *PORTRET Z KONWALII.* Tom I. *Italska wiosna.* Tom II. *Fromborskie niebo.* Ilustrował Józef Kotlarczyk. Okładkę i stronę tytułową projektował Zygmunt Kotlarczyk. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; tom I str. 342, 2 nl; tom II str. 516, 4 nl.

Pietrusiewicz Halina — *Kłopoty babuleńki.* Ilustrowała Hanna Włoczewska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; 8 knl.

Quednau Werner — *Panama.* Opowieść o budowie Kanału Panamskiego. Przełożył Bronisław Wojciechowski. Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 252, 4 nl.

Robinson Kruzoe. Według Daniela Defoe napisał Stanisław Stampf'l. Konsultacja Macieja Żurowskiego. Ilustrował Andrzej

Heidrich. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 467, 1 nl.

Sieroszewski Wacław — *Bajka o żelaznym wilku.* Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; str. 171, 1 nl.

Stępowski Tadeusz — *Czterej synowie Raka.* Ilustrowała Zofia Hermanowicz. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 168, 4 nl.

Szczepańska Nora — *Sprzysiężenie Czarnej Wody.* Okładkę oraz ilustracje projektował Leszek Rózga. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1959, wydanie I; str. 271, 3 nl.

— *Zemsta Karibu.* Ilustrowała Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 194, 2 nl.

Szelburg-Zarembina Ewa — *Królestwo bajki.* Ilustrowała Maria Orłowska-Gabryś. Wydanie nowe, przejrzane i poprawione przez autorkę. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 351, 1 nl.

Szuchowa Stefania — *Za miłą trzecią.* Ilustrował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 42, 2 nl.

Szymański Edward — *Historia o lwie co miał kleks na ogonie.* Ilustrował Janusz Jurjewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie II; 8 knl.

Teldy Naim R. — *Tajemnica cyrku Pedroni.* Przełożyła Katarzyna Witwicka. Ilustrował Mieczysław Kościelniak. Okładkę projektował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 216, 4 nl.

Verne Jules — *500 milionów hinduskiej władczyni.* Przekład Olgi Nowakowskiej. Ilustrował Daniel Mróz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 190, 2 nl.

Wulff Hilmar — *Czarcia Mielizna.* Tłumaczyła Maria Kelles-Krauzowa. Ilustrowała Wanda Zawadzka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 97, 3 nl.

Żabiński Jan — *Co to było za dziecko...* Ilustrowała Maja Berezowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 156, 4 nl.

Żółkiewska Wanda — *Szabla z perłą.* Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 232, 4 nl.

RÓŻNE

Almanach fotografiki polskiej — 1959. Opracowanie graficzne i obwoluta: Józef Mroszczak. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959, wydanie I; 78 knl.

Carcopino Jérôme — *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa.* Przełożyła Maria Pąkcińska. Materiał ilustracyjny opracowała Zofia Skulimowska. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 358, 2 nl, 2 knl.

Dobrowolski Władysław i Skoczeń Stanisław — *Na morze.* Okładka, obwoluta i wyklejki: Jan Laesser. Rysunek na s. 90: Jerzy Woźniak. Opracowanie graficzne: Marian Leciej. Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 93, 3 nl.

Hutter Clemens, Kruckenhauser Stefan — *Śmig.* Tajniki zjazdu narciarskiego w Austrii. Tłumaczył Stanisław Ziobrzycki. Warszawa, „Sport i Turystyka", 1960; str. 103, 5 nl.

Kawka Henryk, Wolanowski Lucjan — *Żywe srebro.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Wacława Bielecka. Ilustracje Szymona Kobylińskiego. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 290, 2 nl.

Korabiewicz Wacław — *Safari Mingi. (Wędrówki po Afryce).* Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 218, 2 nl.

Korewa Maria — *W blasku Inti.* Obwoluta, okładka i ilustracje Romana Owidzkiego. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 323, 3 nl.

Kosidowski Zenon — *Królestwo złotych łez.* Okładkę, obwolutę i stronę tytułową projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 441, 3 nl.

Koval Václav — *Świat maszyn.* Przełożył W. Galster. Okładkę projektował Hubert Hilscher. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 263, 1 nl.

Kowalik Jan — *„KULTURA". 1947—1957. Bibliografia zawartości treści. Działalność wydawnicza (1946 — maj 1959).* Paryż, Instytut Literacki, 1959; str. 392, 4 nl.

Kownacka Maria — *O Bidzie i złotych jabłkach.* Uwagi inscenizacyjne Jana Bucyka. Okładkę projektowała Hanna Balicka-Fribes. (Biblioteka Teatrów Ludowych). Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960; wydanie I; str. 66, 2 nl.

Kulikowski Józef — *Dzieje rybołówstwa morskiego w zarysie.* Obwolutę projektował Marian Leciej. Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 256, 4 nl.

Lasocka Janina — *Król poluje.* Okładkę i rysunki projektowała Julitta Karwowska. Warszawa, „Sport i Turystyka", 1959; str. 125, 3 nl.

Magazyn „Iskier". Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 543, 1 nl.

Missuna Olgierd — *Warszawski pitaval literacki*. Ilustrował Władysław Daszewski. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 205, 3 nl.

Nowak Jan — *Podwodne kwadrygi*. Okładka i rysunki: Adam Werka. Ilustracje: archiwum autora i J. Micińskiego. (Miniatury Morskie). Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 85, 3 nl.

— *„Tirpitz". Początek końca*. Okładka i rysunki: Adam Werka. Rysunek na ostatniej stronie okładki: Stanisław Woźniak. Ilustracje: archiwum autora i J. Micińskiego. (Miniatury Morskie). Gdynia, Wydawnictwo Morskie, 1960, wydanie I; str. 75, 1 nl.

Pagaczewski Stanisław i Haupt Aleksander — *W dolinie Sanu*. Warszawa, „Sport i Turystyka", 1959; str. 153, 7 nl.

Pani Dulska przed sądem. Tragifarsa w 3 aktach Stanisława Iłowskiego wg. opowieści Gabrieli Zapolskiej. Okładkę projektowała Hanna Balicka-Fribes. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 114, 8 nl.

Pękosławski Zbigniew — *Dziecko przed obiektywem*. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; str. 90, 6 nl, 17 knl.

Poradnik organizacyjny Koła ZMW. Okładkę projektował Jan Śliwiński, Warszawa, „Iskry", 1959; str. 267, 1 nl.

Sempołowska Stefania — *PISMA. Pisma pedagogiczne i oświatowe*. Redaktor tomu: Marian Falski. Indeks zestawiła Irena Orlewicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 561, 3 nl.

Stern Anatol — *Idzie żołnierz borem, lasem*. Poemat sceniczny w 2 aktach. Muzyka Tadeusza Skwarczyńskiego. Okładkę projektowała Hanna Balicka-Fribes. (Biblioteka Teatrów Ludowych). Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 82, 2 nl.

TOWARZYSTWO DEMOKRATYCZNE POLSKIE. *O siłę zbrojnej narodowej*. Opracował Marian Anusiewicz. Wstępem opatrzył Eligiusz Kozłowski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 144, 4 nl.

Uniwersytety Ludowe. (Materiały z plenum Rady Uniwersytetów Ludowych przeprowadzonego w dniach 20—21 kwietnia 1959). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 209, 3 nl.

Zientara-Malewska Maria — *Warmio moja miła*. Zilustrowała fotograficznie Janina Gardzielewska. Opracował graficznie Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, „Pax", 1959, wydanie I; str. 260, 4 nl.

Życie i działalność Stefanii Sempołowskiej. Redaktor tomu: Natalia Gąsiorowska. Indeks zestawiła Irena Orlewiczowa. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 295, 1 nl.

Żyje wśród nas. Opracowała Aleksandra Naborowska. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 151, 1 nl.

CZASOPISMA

Nauki humanistyczno-społeczne. Zeszyt trzeci. *Filologia polska II*. Redaktor Naczelny: prof. Dr Rajmund Galon. Redaktor Działu Nauk Humanistyczno-Społecznych: prof. Dr Bronisław Nadolski. Toruń, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960; str. 262, 2 nl.

Przegląd historyczno-oświatowy. Kwartalnik Nauczycielstwa Polskiego poświęcony dziejom wychowania i oświaty. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959; zeszyt 2.

Psychologia wychowawcza. Kwartalnik Związku Nauczycielstwa Polskiego. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959; zeszyt 4.

Ruch pedagogiczny. Dwumiesięcznik. Organ Wydziału Pedagogicznego Związku Nauczycielstwa Polskiego. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959; zeszyt 3.

W poprzednim numerze:

Stanisław Jerzy Lec: Tarnopol 1943. Z lekka kabotyńskie, lecz miłe wspomnienie przed nekrologiem. Przeszedł dzień. * * * (Przeszedł tam...). * * * (Gwiazdy mnie oszukały...). * * * (Powietrze w supłach...) — *Tadeusz Różewicz:* W najpiękniejszym mieście świata — *Leopold Lewin:* Ręce chachulskiej madonny — *Stanisław Piętak:* Klęska — *Ernest Bryll:* Demaskacja. * * * (Czymże jest dla mnie Norwid...). Studium perszerona. Pierwszy traktat otwocki — *Irena Krzywicka:* Psy — *Stanisław Skoneczny:* Zmartwychwstanie. Ton. Sprawiedliwi — *Zbigniew Bieńkowski:* Rygor i jasność — *Janina Rosnowska:* Starcie z rzeczywistością — *Jan Józef Lipski:* O poezji Tytusa Czyżewskiego — Archiwum: Nieznany list Domeyki do Mickiewicza (podał do druku i opracował *Janusz Odrowąż-Pieniążek*) — *Henryk Markiewicz:* Portret krytyka sumiennego — *Zygmunt Greń:* Daniela Defoe model bohatera.

Książka miesiąca: *Andrzej Kijowski:* Wielki świat Travnika.

Wśród książek: *Arnold Słucki:* Muza Włodzimierza Słobodnika — *Bogdan Ostromęcki:* Od „Pierścieni" do „Trędowatego" — *Janusz Sławiński:* Wiersze Jana Huszczy — *Danuta Danek:* Na przykład „Sentymenty" — *Stefania Podhorska-Okołów:* Nostalgia czy neurastenia? — *Henryk Bereza:* Od Mont-Blanc do łazienki — *Wojciech Natanson:* „Jak tam było?" — *Jerzy Kwiatkowski:* Gałczyński zracjonalizowany — *Włodzimierz Maciąg:* Jednoznaczność i tolerancja — *Zbigniew Pędziński:* Z warsztatu informatora.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Pisarze w Europie — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — Przegląd Zagraniczny.

Noty

03492-30

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—
Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 3576/c z dnia 25.5.60 r.
Nakład 4630 egz. Druk ukończono w lipcu 1960 r. C-37.

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Zbigniew Bieńkowski — Pośrodku świata · Zbigniew Herbert — Nowe wiersze · Mieczysław Jastrun — Pieśń i błąd · Osip Mandelsztam — Uwagi o poezji · Jan Parandowski — Juvenilia · Borys Pasternak — Nowe przekłady · Jules Supervielle — Nowe przekłady · Marian Toporowski — Strop · Henryk Worcell — Destrukcyjne właściwości ognia